TADEUSZ KOWZAN

EL SIGNO Y EL TEATRO

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
M. C. Bobes y Jesús G. Maestro

ARCO LIBROS S

Colección PERSPECTIVAS
Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Dirección: Mª DEL C. BOBES NAVES

© by Tadeusz Kowzan, *La sémiologie du théâtre*

© Ed. española, 1997 by ARCO LIBROS, S. L.
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid.
ISBN: 84-7635-265-4
Depósito Legal: M-18.891-1997
Ibérica Grafic, S. A. (Madrid).

A mi esposa,
mi primera lectora,
mi primer crítico.

[...] El supremo Hamlet, en lo alto de su torre, [...] se da cuenta de que sólo está rodeado de objetos cuya función es la de expresar *su encierro en una prisión de signos.*

Paul CLAUDEL, *"La catastrophe d'Igitur"*.

ÍNDICE

Pág.

NOTA DEL AUTOR A LA EDICIÓN ESPAÑOLA 11

NOTA DE LOS TRADUCTORES 13

I. SE LEVANTA EL TELÓN 15

II. TEORÍAS DEL SIGNO. (ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARATIVO) .. 25

Saussure 28
Ogden y Richards 29
Peirce 30
Morris 39
Convergencias 43

III. CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS 46

Saussure 46
Ogden y Richards 47
Peirce 47
Morris 51
Wallon 52
Sebeok 54

IV. SIGNOS NATURALES / SIGNOS ARTIFICIALES 56

El rayo 58
La tos 59
Particularidades expresivas del actor 60
Artificialidad de los signos naturales 63

V. SIGNOS MOTIVADOS / SIGNOS ARBITRARIOS 65

Algunos criterios y definiciones 65
Algunos ejemplos 67
Dialéctica motivado-arbitrario 70
En el teatro 72

VI. SIGNOS CONVENCIONALES 75

El color en el teatro 76
Superposición de los diferentes aspectos del signo . 79

VII. ¿ICONISMO O MIMETISMO? 82

Signo icónico 82
Signo mimético 86
Dualidad mimetismo-iconismo 91

VIII. REFERENTE Y REFERENCIA 97

Vistazo histórico 97
Referentes lingüísticos y no lingüísticos 103
Cadena referencial 109
¿Puede un signo preceder a su referente? 113
Referente real / referente imaginario 121
Recapitulación 136

IX. COMUNICACIÓN TEATRAL 139

Nociones fundamentales 140
Destinatario - receptor - interprete 142
¿Comunicación o significación? 144

X. MODELO DE SEMIOSIS TEATRAL 147

El gorro 148
Unidad del signo 150
Modelo dinámico 151
Pluralidad de creadores 153
Doble (múltiple) receptor 155

XI. POLIVALENCIA Y AMBIGÜEDAD DEL SIGNO 158

¿Ambigüedad o polivalencia? 159
En la carretera 163
En el escenario 165

XII. METÁFORA Y METAFORIZACIÓN 173

Sinécdoque, metonimia, metáfora 173
Metáfora y signo 179
Dominios no verbales: pintura, cine 183
En un espectáculo 186
La torre Eiffel 191
Polivalencia, movilidad, transformabilidad 193
Dos precisiones teóricas 196
Macrometáfora o alegoría 197

XIII. Símbolo y simbolización 201

Símbolo y/o signo 202
En torno al teatro 204
Dos ejemplos "ornitológicos" 208
¿Símbolo o metáfora? 214
Simbolismo 221
Omne symbolum de signo 224

XIV. Valor estético y valor afectivo del signo 226

Algunos ejemplos 226
Observación histórica 230
Aspecto afectivo del signo en el teatro 239
Copresencia y complementariedad de los tres valores 243

XV. Epílogo 248

Definición abierta del signo teatral 250
El caballero a caballo 252
Entidad sémica específicamente teatral 256
¿Para qué sirve la semiología del teatro? 261

Bibliografía 269

NOTA DEL AUTOR A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

El punto de partida de la versión española de este libro fue una obra escrita en francés, y publicada bajo el título de *Sémiologie du théâtre* (Paris, Nathan, 1992). Sin embargo, el texto fue profundamente transformado: los tres primeros capítulos han sido desarrollados con gran amplitud, otros se han completado ligeramente, se han añadido dos nuevos epígrafes, y el texto ha sido revisado y actualizado en su totalidad. El lector en lengua española recibe de este modo una obra original, gracias al valioso trabajo de los traductores.

NOTA DE LOS TRADUCTORES

Presentamos a los lectores de habla española el estudio de Tadeusz Kowzan, *El signo y el teatro*, que constituye una edición alternativa de la *Sémiologie du théâtre*, publicada en 1992 por Éd. Nathan Université, en Francia.

Las alteraciones que ofrece la versión que ahora presentamos en español respecto a la edición francesa son considerables: los capítulos I, II y III han sido ampliados casi el doble de su extensión primera; lo que era la materia del capítulo II se extiende ahora en el II y el III de la nueva versión. El capítulo VIII, 4, «¿Puede un signo preceder a su referente?» no estaba en la versión francesa y lo mismo ocurre en el capítulo XII, 3 «Dominios no verbales: pintura, cine». Esto por lo que se refiere a las modificaciones de los contenidos.

También ha habido modificaciones en el orden de los capítulos, aparte del cambio general que supone el haber desdoblado el II original en el II y el III de la nueva versión, que ha hecho avanzar a todos un número; los que ocupaban el lugar VI y VII han pasado a ser IX y X.

Ha cambiado también el título. *Semiología del teatro* ha pasado a ser *El signo y el teatro*, que originalmente era el título del primer capítulo. Creemos que con el cambio de título se expresa mejor el contenido de la obra, sobre todo en la versión que se da en español, puesto que «semiología del teatro» podría crear expectativas sobre contenidos que no forman parte de este estudio de Kowzan, como podría ser una semántica semiológica del texto y del espectáculo dramáticos o también una pragmática semiológica. Por el contrario, el nuevo título presenta claramente el contenido del libro: el autor estudia el signo en general y también el fenómeno denominado teatro, analiza las relaciones del signo con el teatro y, sobre todo, los usos que el signo tiene en el

teatro; repasa las diferentes clases de signos (naturales/artificiales; motivados/arbitrarios; convencionales) y el modo especial en que actúan y cobran sentido en el espectáculo teatral, a través de los procesos semiósicos que el teatro realiza con sus signos específicos (iconismo/mimetismo). Las transformaciones semánticas que el uso metafórico y simbólico del signo imprime en la expresión escénica son, a veces, el camino para comprender cómo se realizan los valores estéticos y valores afectivos en el teatro.

A partir de estos análisis minuciosos y clarísimos en sus fases, explica Kowzan, con una coherencia que resulta atractiva en su sencillez, la existencia de signos específicos del teatro, la posibilidad de someterlos a procesos semiósicos particulares, y plantear finalmente una conclusión que enuncia con la pregunta que cierra su estudio: ¿para qué sirve la semiótica del teatro?

Conocido ampliamente por los estudiosos españoles del teatro por su artículo de 1968, «El signo en el teatro», (*Diogene*, 61), y por *Literatura y espectáculo* (Taurus, 1992), Kowzan podrá ampliar su magisterio directo con *El signo y el teatro*, en cuya versión ha participado muy activamente.

M. C. Bobes Naves
Jesús G. Maestro

Capítulo 1

SE LEVANTA EL TELÓN

Este libro está dedicado a dos inmortales cuya muerte se anuncia sistemáticamente, y no por ello están menos vivos. Y bien vivos. Se trata del teatro y del signo o, más precisamente, de la teoría del signo.

La semiología ha muerto, el signo ha muerto, es el estribillo que se está oyendo desde hace un tiempo. Es una moda que se extendió incluso en la semiología por los años sesenta y setenta de nuestro siglo. Algunos espíritus que yo llamaría «posteriores» han banalizado el prefijo post-, en una avalancha de términos como postmoderno, postmodernidad, postmodernismo, postestructuralismo, postsemiótica, incluso post-postmoderno y post-vanguardia (término que brilla por su lógica)[1].

«Se habla mucho de Roland Barthes, pero no se habla de forma completa. Se hace referencia continua a su ciencia, la semiología, como si tal ciencia ya no existiese» –declara (¿con sentimiento?) en una revista parisina, en diciembre de 1987, un escritor que confiesa haber sido amigo de Barthes–. «Dios me guarde de los amigos», podría decir éste en su tumba. O mejor «más vale un sabio enemigo que un amigo ignorante». Se habla de la semiología, *su* ciencia, como si hubiese nacido con Barthes y hubiese desaparecido con él, como si Saussure y todos sus predecesores no hubie-

---

[1] Wladimir Krysinski ha elaborado a este respecto un amplio muestrario en su comunicación "Sémiosis d'une préfixation du 'moderne'", presentada en el IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica (Perpignan, abril 1989). Este abuso terminológico ha suscitado la declaración de Patrice Pavis: "quien dice *postmoderno* dice *moderno*, y quien dice *moderno* dice clásico" (*Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corvin, 1990, pág. 65).

sen existido. Y sin embargo han existido, como existe hoy la ciencia de los signos, que está muy bien, por no decir *demasiado* bien.

El signo ha muerto, viva el signo. Uno de los principales representantes de la semiología-semiótica actual, Umberto Eco, que en un momento fue tentado por la duda sobre la pertinencia de la noción de signo, proclama hoy su convicción de que el concepto de signo es «el concepto central de todo el pensamiento de la semiosis» y fustiga, no sin un asomo de autocrítica, «el encarnizamiento moderno contra el signo»[2].

El signo ha muerto, viva el signo. La bibliografía de la semiótica registra, sólo en el decenio 1975-1985, cerca de once mil entradas[3]. Si he dicho que la ciencia del signo está quizá *demasiado* bien, es porque se extiende sobre dominios tan variados como la biología y los juegos de sociedad, el «marketing» y la estrategia de un conflicto nuclear, la química y el psicoanálisis, la etnología y la genética, la neurofisiología y las ciencias políticas, el derecho y la jardinería, la cartografía y la cartomancia. Hasta el punto de que los grandes congresos de semiótica, que reúnen a cientos de participantes pertenecientes a todas esas ramas del saber, se convierten en una torre de Babel multidisciplinaria.

Algirdas Julien Greimas ha reconocido con modestia que su principal motivo de orgullo eran fórmulas sencillas, algunos pensamientos sencillos, como el siguiente: «La semiótica es un tren que pasa. Hay gentes que toman el tren, y las hay que se bajan. Pero el tren sigue.»

Este tren anda desde la Antigüedad. Las estaciones que jalonan su recorrido son, a menudo, nombres célebres: Platón y Aristóteles, San Agustín y Abelardo, Roger Bacon y Occam, Francis Bacon y los gramáticos-lógicos de Port-Royal, Locke y Leibniz, Berkeley y Harris, Maupertuis y

---

[2] *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, págs. 13 y 18. [Versión original it.: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984. Trad. esp.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.]

[3] Achim Eschbach, Viktória Eschbach-Szabó, *Bibliography of Semiotics, 1975-1985*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1986 (2 vols).

Condillac, Degérando y Hegel, y finalmente Peirce y Saussure, por no pasar del comienzo del siglo XX. No se conocen los nombres de las próximas estaciones, las correspondientes al final de este siglo y de los siglos venideros. El tren continúa su marcha, y seguirá probablemente hasta el final de la humanidad, o al menos de nuestra civilización.

El teatro ha muerto, viva el teatro. La desaparición del teatro como forma artística y como forma de diversión se ha profetizado regularmente, desde la Antigüedad romana. Nuestra época expresa en este punto un catastrofismo particularmente agudo: incluso se encuentran obras dramáticas que anuncian el final del teatro o el final de una forma determinada de teatro. Sin embargo, pese al nacimiento y expansión del cine, pese a la presencia invasora de la televisión (o quizá gracias a la televisión), el fenómeno teatral está mejor que nunca, al menos cuantitativamente: los espectáculos, cada vez más numerosos, son vistos por un público cada vez más numeroso.

La reflexión sobre el signo y sobre el teatro está presente desde los comienzos del pensamiento filosófico y estético en la civilización europea. Y lo más notorio y sorprendente es que ambas están relacionadas en las obras de muchos filósofos y teóricos, empezando por Platón y Aristóteles (se encontrarán muestras de ello en las páginas que siguen). La noción de signo está asociada a ciertos aspectos del espectáculo en San Agustín, Francis Bacon, Michel de Pure, Jean-Baptiste Du Bos, Charles Batteux, Joseph-Marie Degérando (o de Gérando). Hay pocas referencias al teatro en los escritos de Peirce y de Saussure, pero algunos de sus seguidores muestran un interés nada despreciable por el fenómeno teatral.

Durante el decenio 1931-1941 vieron la luz en Praga estudios que sistematizan la relación entre el teatro y la ciencia del signo, estudios de Otakar Zich, de Jan Mukarovski, de Petr Bogatyrev, de Jindrich Honzl. No obstante, algunos de estos autores conocían bien el teatro y no tenían competencia en semiología, mientras que para otros sucedía precisamente lo contrario. Sólo Karel Brusák y Jiri Veltrusky se sentían cómodos en ambos dominios, pero en 1939-1940 estaban ya al borde del cataclismo mundial.

Desde 1956, algunas frases de Roland Barthes, tomadas de aquí y de allá, y sobre todo algunas de sus páginas publicadas en 1963 (con la acertada constatación de que «el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado»[4]) sirvieron de detonador, y el deseo de promover una semiología del teatro queda de manifiesto.

Por lo que me concierne, he cogido el tren de la «semiología» en 1966, con la lectura de *Elementos de semiología*, de Barthes. Y me dirigí de inmediato hacia el vagón «teatro» del tren, tratando de aplicar algunos conceptos de la ciencia del signo a un dominio que me era querido desde hacía mucho tiempo. El primer resultado tangible de este paso fue el artículo publicado en *Diogène* (nº 61, enero-marzo 1968)*, titulado «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle». Tal ensayo fue desarrollado para formar la tercera parte de mi libro *Littérature et spectacle* (1970, 2ª ed. 1975)**, «Dans l'univers des signes». Instalado después en el vagón de «semiología del teatro» no he visto ninguna razón, ni he sentido ningún deseo de abandonarlo. Y esto a pesar de los cambios de ritmo inevitables en la marcha del tren (incluso si llegan a igualar los del Amtrak transamericano), y a pesar de los rodeos, a veces inútiles, de su trazado. Lo importante es que el tren avanza, y que hace que las cosas avancen. Si es cierto que algunos vagones se encuentran en vías muertas, a causa de maniobras erróneas, o por falta de viajeros, esto no ocurre con el vagón «teatro». Está en marcha, bien enganchado al convoy, y desborda de pasajeros.

---

[4] Textos recogidos en *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964. [Trad. esp.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, 1977.]

* Vid. T. Kowzan, *Diogène*, 61, 1968 (59-90). Trad. esp. en Th. Adorno *et al.* (eds.), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila, 1969 (26-75). Trad. esp. de M. C. Bobes y Jesús G. Maestro, Madrid, Arco Libros, 1997, en ed. de C. Bobes.

**Vid. T. Kowzan (1970), *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, Editions Scientifiques de Pologne. Segunda ed. revisada y aumentada: *Littérature et spectacle*, Paris-La Hague, Mouton, 1975. Trad. esp. de Manuel García Martínez: *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992. Trad. japonesa de Jun Watanabe: *Bungaku to spekutaturu*, Tokyo, Miraisha, 1984.

Desde 1970, unos cuarenta libros se han dedicado, totalmente o en buena parte, a la semiología del teatro, en francés, en italiano, en inglés, en español, en checo, en polaco, en griego. Los artículos en las revistas especializadas son innumerables. La vitalidad de la semiología del teatro parece evidente.

El libro que hoy someto a la atención de los lectores constituye el fruto de una reflexión de dos decenios, y está jalonado de unos treinta estudios parciales que abordan varios aspectos del arte teatral desde la perspectiva de la teoría de los signos. No he querido titularlo «Tratado» para evitar una asociación presuntuosa con el título de la obra de Wittgenstein (Umberto Eco, que había nombrado *Trattato di semiotica generale* la versión original de una de sus obras, le ha cambiado el título en la edición inglesa). También he resistido la tentación de titular este libro «Semiología del teatro», fórmula demasiado ambiciosa (¿una verdadera síntesis es hoy posible?, ¿lo será alguna vez?), y también demasiado rígida. Quizá se debe a que me he concedido la libertad de hablar con frecuencia del signo en general y del teatro en general. De ahí el título que se encuentra en la portada.

Una precisión parece necesaria en lo que se refiere al término «teatro», en vista de su polivalencia, sobre todo en francés. El término cubre ampliamente, de un lado, la literatura dramática, y de otro, el espectáculo, es decir, la representación teatral. Al utilizar esta palabra me refiero a ambos, tanto a uno como al otro, procurando aclarar a cuál de los dos fenómenos me refiero en cada caso. Me parece haber insistido bastante sobre la necesidad de distinguir entre literatura dramática y espectáculo, y no soy sospechoso de confundirlos.

Otra precisión indispensable es la que se refiere al dualismo terminológico semiología-semiótica. Como es bien sabido, se explica por la existencia de dos orígenes: Saussure (francófono) y Peirce (anglófono). Se podría haber aprovechado la existencia de los dos términos en prácticamente todas las lenguas (*semiotics-semiology*, etc.) para establecer una diferencia en sus acepciones. Por ejemplo, algunos autores han querido reservar la palabra «semiótica» para la teoría o

ciencia general del signo, y «semiología» para designar la aplicación de esta teoría a tal o cual dominio. Otros practican sin embargo la distinción contraria: semiología = ciencia general *vs* semióticas particulares o específicas. A falta de un consenso suficientemente amplio en este sentido, me resigno, como la mayoría de los semiólogos-semióticos, a considerar los dos términos como equivalentes e intercambiables; si mi preferencia personal se orienta hacia «semiología» (no olvidemos la definición saussureana: «ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social»), emplearé, a lo largo de este trabajo, indistintamente «semiología» y «semiótica» (e igualmente «semiólogo» y «semiótico»), poniendo a veces los dos términos separados con un guión, a fin de subrayar su «ecumenismo» terminológico[5].

No llegaré a hacer mía la divisa de Anatole France: «escribe inteligentemente, pero de modo que hasta los más necios puedan entenderte», pues debo respeto a mis lectores y además la materia de este libro no permite simplificaciones excesivas. Pero no se encontrará en las páginas que siguen fórmulas como «la cotidianización de la tensividad temporalizante», o «un concepto semióticamente integrado de intencionalidad no considera la valoración en términos económicos de categorización o de sustitucionalidad»[6]. Es decir, que evitaré mientras sea posible crear palabras nuevas, ya que uno de los peores males que aquejan a las ciencias humanas de nuestra época es la profusión terminológica. La tendencia «terminogénica» de algunos autores va tan lejos que es imposible seguirlos sin disponer de su léxico personal. El vocabulario existente me parece suficientemente rico, y se trata sólo de elegir bien los términos y servirse de ellos respetando una lógica interna.

Un último punto en este repaso terminológico: la palabra «sémico», que no es nueva propiamente hablan-

---

[5] Lo que me parece sobre todo inoportuno es adoptar la siguiente distinción: «En buena moral terminológica, la semiótica es la teoría peirceniana de los signos, y la semiología la teoría saussereana de los signos» (Gérard Deledalle, en Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, pág. 12).

[6] Citas auténticas, de las que, por discreción, evito declarar el origen.

do[7], la empleo en un sentido que quizá resulte nuevo. La uso para cubrir la laguna que se hace sentir en la terminología francesa: se trata de tener un adjetivo derivado del sustantivo «signo». Los anglófonos no tienen este problema, pues utilizan el nombre *sign* como adjetivo (*sign function, sign process*). Los italianos tienen el adjetivo *segnico* a partir de *segno* (signo). Podríamos seguir su ejemplo y formar, en francés, el adjetivo «signique», pero la homonimia con «cynique» me disuade (basta que «signe» tenga un homónimo «cygne», que ha inspirado a Giraudoux, en *Amphitryon 38*, el calambur «bajo el signo del cisne», y a la *Gazette* del IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica en Perpignan, en 1989, un juego de palabras menos oportuno «el canto del signo»)[8]. Por el contrario, el adjetivo «sémico» no tiene este inconveniente; procede del término «sema», sobre la base σημεῖον = signo, y fue utilizado por Eric Buyssens desde 1943.

A pesar de los antecedentes ilustres y muy antiguos que acabamos de evocar, y de la multitud de publicaciones recientes, la vida de la semiología del teatro no es fácil. Para resumir sus dificultades, volvamos a la metáfora ferroviaria.

Por de pronto, los viajeros del vagón «teatro» se ven obligados a recorrer el tren «semiología» para enterarse de lo que ocurre en los demás vagones. El arte teatral está constituido por elementos múltiples, y es absolutamente necesario oír todo lo que se dice en los vagones «lingüística», «música», «artes plásticas», «mímica», «proxémica», «comunicación interhumana», etc. Las puertas no siempre son fáci-

---

[7] Tanto *Le Petit Robert* (1967) como el *Supplément* du *Grand Robert* (1970) y la nueva edición de este último (1985) registran el adjetivo sémico (hacia 1960, de *sème*, ej. «análisis sémico»). De hecho, la expresión «acto sémico» había sido utilizada por Eric Buyssens en *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*, Bruxelles, Office de Publicité, 1949. Advirtamos que Luis J. Prieto emplea sistemáticamente esta expresión (siempre evitando el término «signo») en su obra *Messages et signaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

[8] Los peligros de la homonimia no se detienen aquí. Si la expresión «la science des signes» suena bien en francés, en inglés, en boca de un Jakobson, corre el riesgo de convertirse en un calambur: *the science of signs*

les al pasar de un coche a otro, y el cierre de los compartimentos parece a veces hermético. Se ha comparado a los semiólogos-semióticos con los vampiros; es verdad, y con mayor razón en el caso de los semiólogos del teatro: se alimentan inevitablemente de la sangre de los demás.

Por el contrario, los viajeros que van sentados o acostados en los demás vagones del tren no tienen necesidad de desplazarse, pues les basta echar una ojeada, de vez en cuando, a los vagones más cercanos.

De aquí procede la segunda dificultad de la semiología del teatro. Los investigadores dedicados a otros dominios semiológicos raramente entran en el vagón «teatro». Un semiólogo lógico, lingüístico o jurista, incluso un semiólogo de la música, del cine o de la televisión, raramente tiene deseo de ver lo que pasa allí. Un ejemplo tomado de aquí o de allá de tal espectáculo teatral o de determinada obra dramática es todo lo que puede encontrarse en sus publicaciones. Lo corriente es, pues, que la actitud sea unilateral. Es frecuente para los semiólogos del teatro, y casi inexistente para los representantes de otras ramas de la ciencia del signo.

Por esta razón, parece evidente que la semiología teatral ocupa un lugar excepcionalmente estratégico como lugar de encuentro de los más diversos campos de la investigación. El predominio apriorístico de la semiología lingüística como disciplina-faro, como modelo conceptual y metodológico para todos los demás dominios (el terrorismo lingüístico que diría André Helbo) se ha extendido sin medida, a pesar de las advertencias de su fundador Ferdinad de Saussure («la lingüística no es más que una parte de esta ciencia general, las leyes que descubra la semiología serán aplicables a la lingüística»). Hoy, sin embargo, la mayor parte de los semiólogos-semióticos particulares (o específicos) se han librado del dominio exagerado de la lingüística.

> ¿Es pertinente reconocer un *estatus* privilegiado a la semiótica verbal? Si por ahora las lenguas naturales tienen una superioridad de interpretación sobre otras semióticas, no es menos cierto que los resultados actuales de las investigaciones en las semióticas no verbales, particularmente las visuales, dejan ver

> todo lo que se puede conseguir cuando se distancian de las formas de expresión específica de las lenguas naturales [...]. No será necesario insistir sobre las posibilidades de investigación que contribuirán a liberar el pensamiento de los condicionamientos convencionales de las lenguas naturales, cuando se garantice la plenitud de su creatividad apoyada en *todas* las posibilidades de los sentidos», afirma Anne Hénault [9].

¿Y qué campo más amplio, más propicio a este tipo de confrontación, de yuxtaposición, quizá de síntesis, al menos parcial, que el fenómeno teatral?

Desgraciadamente, las dificultades que crean la multiplicidad y la diversidad de los medios de expresión, de las materias implicadas, de los niveles simultáneos de comunicación, desaniman o simplemente asustan a gran número de semiólogos. De ahí el escaso espacio que tiene la semiología del teatro en las publicaciones que no son directamente de teatro. Un ejemplo. Si el primer tomo del *Diccionario* de Greimas et Courtés contiene una página de «semiótica teatral», en el tomo dos, que es su complemento y continuación, no hay nada sobre la semiótica del teatro o del espectáculo[10]. Sin embargo se encuentran nuevos artículos sobre la semiótica de la música, de la arquitectura, de las artes plásticas. Si se emplean en el *Diccionario* expresiones como «puesta en escena», «espectador», es en un sentido figurado, en el marco de la semiótica narrativa. Hay una sola remisión al teatro en el artículo «semióticas sincréticas». Y sin embargo, ¿hay actualmente un objeto de investigación más adecuado para la semiótica sincrética, reclamado hoy por los teóricos más perspicaces, que el espectáculo teatral o la ópera?

Felizmente hay excepciones. El *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, sobre todo en la nueva edición[11], concede un

---

[9] *Narratologie. Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique: 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, págs. 180 y 191.

[10] Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; t. 2, 1986. [Trad. esp.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982 (vol. 1) y 1991 (vol. 2).]

[11] Paris, Messidor-Editions Sociales, 1987. [Trad. esp.: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1990. Primera edición francesa de 1980].

espacio importante a la semiología. Y el monumental *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* [12] consagra a la semiótica del teatro un artículo considerable, firmado por Marco De Marinis. Señalemos también que en la obra de Winfried Nöth *Handbuch der Semiotik* [13] se encuentra un capítulo sustancial titulado «Theater».

Una última observación, o mejor, un aviso al lector que haya llegado hasta esta última página de este breve «alzamiento de telón». Si la teoría del signo no le interesa realmente, o si conoce de memoria a Saussure, Peirce y otros teóricos, puede pasar directamente al capítulo IV. Puede volver, acaso, a los capítulos II y III, a lo largo de la lectura o después de haber terminado. La presencia, no obstante, de estos dos capítulos, de carácter histórico, me parece metodológicamente justificada, incluso indispensable.

[12] Thomas A. Sebeok (ed.), Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1986 (3 vols.)

[13] Stuttgart, J. B. Metzler, 1985.

Capítulo II

TEORÍAS DEL SIGNO (ESTUDIO CRÍTICO Y COMPARATIVO)

Antes de abordar el signo teatral y sus particularidades, es necesario preguntarse sobre la naturaleza y los caracteres del signo en general.

La definición más elemental del signo, *aliquid stat pro aliquo*, «una cosa que está en lugar de otra», pone de manifiesto las dos caras de esta noción: el signo como objeto («una cosa») y como acción («está por»), o dicho de otro modo, su carácter estático de un lado y dinámico de otro. Esto nos obliga a considerar el signo en sí, pero también en su funcionamiento, lo que se denomina semiosis. Trataremos de ver y comparar los aspectos del signo tal como se dibujan en algunas de las teorías representativas del siglo xx. El esquema que reproducimos más abajo permitirá visualizar, a costa de algunas simplificaciones, las principales nociones que conciernen a la estructura del signo y a su situación relacional, según cuatro sistemas elaborados y difundidos en la primera mitad del siglo.

Las doctrinas a las que más frecuentemente acuden los teóricos del signo, la de Peirce y la de Saussure, tienen un punto común: ninguna de ellas es una exposición completa, auténtica, definitiva, enteramente cierta, de las opiniones de sus autores respectivos. Ferdinand de Saussure (1857-1913) ha dejado pocos manuscritos listos para su publicación, su *Curso de lingüística general* no es más que una reconstrucción hecha por sus discípulos, Charles Bally y Albert Sechehaye, que no han ocultado las dificultades y las contradicciones de su tarea, al afirmar que «el mismo autor [...] quizá no hubiera autorizado la publicación de estas páginas». Algunos lingüistas han querido incluso calificar el *Curso* de apócrifo.

En cuanto a Charles Sanders Peirce (1839-1914), los ocho volúmenes de sus *Collected Papers*[1] reúnen sus escritos publicados y no publicados, de carácter muy diverso –artículos, cartas, notas, borradores– redactados desde 1866 hasta el final de su vida, es decir, durante medio siglo. A partir de 1982 se suceden los volúmenes (están previstos unos treinta) de la monumental edición crítica de los *Writings*[2]. La tarea es enorme: mientras que los escritos publicados directamente por Peirce son unas doce mil páginas, los manuscritos conservados suman cerca de ochenta mil páginas. Sin embargo, no se ha encontrado en ellas una exposición sintética y definitiva de sus ideas sobre el signo, que se encuentran dispersas a través de todos sus textos, con ambigüedades y contradicciones.

Veamos unos ejemplos de estos tanteos, sólo en referencia a la elección de los términos. Antes de decidirse por el vocablo *sign*, Peirce empleó durante bastante tiempo el de *representation*; después, a partir de 1867, usa ambos términos como sinónimos. En 1904 escribe: «*Representation* y *Sign* son sinónimos» (MS 1476)[3]. En lo que se refiere a la noción

---

[1] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, t. 1-6, 1931-1935; t. 7-8, 1958. [Vid. a este respecto las traducciones españolas de la obra de Ch. S. Peirce, en *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, y *Obra lógico semiótica*, Madrid, Taurus, 1987.]

[2] *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*, Bloomington, Indiana University Press; t. 1 *(1857-1866)*, 1982 (xxxvi + 698 págs.); t. 2 *(1867-1871)*, 1984 (xlviii + 649 págs.); t. 3 *(1872-1878)*, 1986 (xxxviii + 633 págs.); t. 4 *(1879-1884)*, 1986 (lxx + 698 págs.); t. 5 *(1885-1886)*, 1993. Esta edición ha sido patrocinada por *Peirce Edition Projet*. Entre los nombres que figuran bajo las páginas del título, con algunas variaciones de un volumen a otro, retenemos los siguientes: Max H. Fisch, «general editor» del tomo 1, quien, tras su jubilación, ha transmitido sus funciones a Christian J. W. Kloesel, a partir del tomo 3, continuando de este modo su colaboración en el proyecto. Desde 1993 Nathan Houser desempeña las funciones de editor general.

[3] Los elementos contenidos en este parágrafo han sido tomados de un artículo no publicado de Christian J. W. Kloesel («Fresh light on the development of Peirce's Theory of Sings from Still Unpublished Manuscripts»). Agradezco al autor su autorización para utilizarlos aquí. MS remite a la numeración de los manuscritos establecida convencionalmente por *Peirce Edition Projet*.

de objeto (en el sentido de referente), la expresa primero con la palabra *thing*, por ejemplo «The meaning must be carefully distinguished from de sign and from the thing signified» (1870, MS 587), mientras que el término *object* es empleado en un sentido más corriente: «A representation is an object which stands for another, so that an experience of the former affords us a knowledge of the latter» (1873, MS 388). En MS 901, fechado en 1885, Peirce parece dudar todavía entre los dos términos, *object* y *thing signified*, que emplea a veces como intercambiables: «They may be a mere relation of reason between the sign and the thing signified [...]. Or there may be a relation which consist in the fact that the mind associates the sign with its object».

Cualquier difusor, cualquier comentarista, cualquier exégeta de la filosofía de Peirce está, pues, obligado a tomar decisiones más o menos arbitrarias, a privilegiar tal idea o tal término, a dar más relieve a un aspecto de sus teorías frente a otros, a un determinado período de su actividad («el joven Peirce», etc.), o incluso a una argumentación en particular.

Lo que distingue fundamentalmente a Saussure de Peirce, en lo que se refiere a su concepción del signo, es que para el primero el punto de partida y la finalidad estaban en la lingüística, y para el segundo en la lógica. Y otra diferencia manifiesta: las teorías del uno (tal como estamos en disposición de conocerlas hoy) sorprenden por sus lagunas, por sus sobreentendidos; las del otro, por su exuberancia.

Al contrario de lo que ocurre con Saussure y Peirce, los otros dos sistemas nocionales y terminológicos que situamos en paralelo tienen un carácter explícito. En 1923 C. K. Ogden y I. A. Richards publican su obra *The Meaning of Meaning* (la 2ª edición, revisada, es de 1927) en la que introducen el término *referent* para sustituir a «cosa» (*thing*) u «objeto» (*object*) y proponen el triángulo, tantas veces reproducido después. En cuanto a Charles Morris (1901-1979), algunos de los textos que vamos a citar contienen propuestas terminológicas y definiciones unívocas.

El cuadro siguiente presenta los cuatro sistemas o conjuntos terminológicos no en orden cronológico (como es

sabido, la prioridad temporal Saussure *vs* Peirce no puede determinarse, y además no es pertinente puesto que ninguno de ellos conocía las ideas del otro), sino según el número creciente de los elementos que distinguen. Hemos señalado, no obstante, las fechas de elaboración de cada uno de los cuatro sistemas.

signo	*es algo*	*que está en lugar de*		*otra cosa*	*para alguien*
Saussure (1894-1911)	significante	significado		[cosa]	
Ogden-Richards (1920-1923)	símbolo	idea o referencia		referente	
Peirce (1863-1911)	representamen	interpretante	fundamento	objeto	[intérprete]
Morris (1938-1964)	vehículo del signo	interpretante	designatum significatum	denotatum	intérprete

SAUSSURE

Cuando se examina la naturaleza del signo saussureano, se hace necesario no perder nunca de vista que para el ginebrino se trata siempre del signo lingüístico. «El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica»[4]. El concepto se denomina «significado», y la imagen acústica «significante». El signo (lingüístico) es, pues, un fenómeno de dos dimensiones: significante y significado, como el recto y el verso de una hoja de papel, o mejor como el agua, «una combinación de hidrógeno y oxígeno; tomados aparte, ninguno de sus elementos tiene las propiedades del agua». Señalemos que Saussure registra otra acepción posible del término «signo»: «en el uso corriente, este término designa generalmente sólo la imagen acústica», por tanto, sólo el significante.

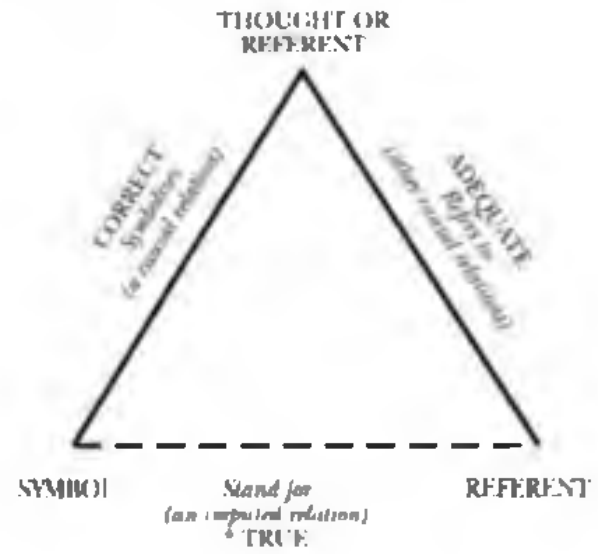
La cuestión que se plantea al comentarista consiste en saber si Saussure ha tenido en cuenta, en su doctrina, lo

[4] *Cours de linguistique générale*, edición crítica de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1985, pág. 440. [Trad. española, prólogo y notas de A. Alonso, *Curso de lingüística general*, en Buenos Aires, Losada, 1959, 3ª ed.]

que hoy llamamos el referente, esa entidad que está fuera del signo pero en relación con él, que se llama también «objeto», o «cosa». La respuesta, según me parece, tiene que ser afirmativa. En la frase que acabamos de citar, en que se definía el signo lingüístico como la unión de significado-significante, queda dicho que éste «une no un *cosa* y un nombre»; y por la negación se introduce precisamente la noción de *cosa*. Diez líneas más adelante encontramos ya el término en la fórmula siguiente: «la relación que une un nombre a una *cosa*». Se puede lamentar que la idea de referente no haya sido desarrollada en el *Curso* de Saussure (¿a quién hay que atribuirlo, al maestro o a sus alumnos editores?), si bien está implícita en su concepción de signo. La «cosa» figura, por esta razón, en nuestro esquema, entre corchetes. Además, en las notas autógrafas de Saussure, se encuentra igualmente la fórmula «*objeto* designado por un nombre». Se destaca, pues, la analogía entre el empleo que hace Saussure de los términos «cosa» y «objeto» y los términos *thing signified* y *object* en los manuscritos de Peirce que acabo de citar.

Ogden y Richards

Son precisamente Ogden y Richards quienes transformarán el término «cosa» en «referente».



Los otros dos vértices de su triángulo están constituidos por el «símbolo» (*symbol*) y la «idea o referencia» (*thought or referent*), que corresponden más o menos al significante y al significado saussureanos. Más o menos, porque su «símbolo» puede ser también interpretado como una especie de signo. No solamente una palabra puede ser símbolo, afirman, sino también una imagen o un gesto. Y además, en su esquema, es el símbolo el que «está en lugar (*stands for*) del referente» y no una entidad formada por la idea y su forma (significado + significante), es decir, el signo en el sentido saussureano. Es cierto que Saussure ya había subrayado la identificación posible del significante con el signo, pero la circunscribía a un «uso corriente», mientras que la confusión, en Ogden y Richards, está en el mismo triángulo.

Advirtamos que su obra recuerda al *Curso de lingüística general* de Saussure, y proyecta un juicio negativo sobre algunas de sus ideas. Por el contrario, hablan con deferencia de los escritos de Peirce[5].

Peirce

Pasemos ahora al conjunto nocional y terminológico más difícil de abarcar, de interpretar y de presentar, el de Peirce. Aunque la mayor parte de sus comentaristas estén ligados, como él mismo, al principio triádico en el análisis de sus conceptos, me veo obligado a considerar cuatro nociones (e incluso cinco), cuando se trata del signo peirceano. Dos de estos términos, *representamen* e *interpretant* pueden ser utilizados sin cambios gráficos (representamen / interpretante [*representamen / interpretant*]), *object* es «objeto», mientras que el término peirceano *ground* es generalmente traducido como «fundamento».

La primera dificultad, que no es la menor, se presenta cuando se intenta responder a la cuestión, aparentemente

[5] Ogden estuvo fuertemente influido por los trabajos del filósofo americano. Lady Welby escribía a Peirce, en 1911, que creía haber encontrado un discípulo para él en la persona de un estudiante de Cambridge, C. K. Ogden.

ingenua: «¿dónde está el signo en todo esto?». Tanto si la relación se establece entre dos o tres elementos o como si se da entre los cuatro que acabamos de distinguir. Tanto si se identifica, más o menos, con el representamen o con el interpretante. Citemos dos definiciones de signo, una formulada hacia 1897, la otra de 1902 aproximadamente, a fin de dar una idea del embrollo de estas nociones[6].

> Un signo, o *representamen*, es cualquier cosa que, para alguien, está en lugar de otra bajo alguna relación o alguna razón. Se dirige a alguien, es decir, crea en el espíritu de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. El signo que crea, lo llamo *interpretante* del primer signo. Este signo está en lugar de alguna cosa: de su *objeto*. Está en lugar de este objeto, no en todas sus relaciones, sino por referencia a una especie de idea que he llamado alguna vez el *fundamento* del representamen (2228, *Ecrits* 121).
>
> Un *signo* o *representamen* es un primer elemento que mantiene con un segundo, llamado su *objeto*, una relación triádica tan auténtica que puede dar lugar a un tercero, llamado su *interpretante*, que mantendrá la misma relación triádica que él mantiene con ese mismo objeto (2274, *Ecrits* 147)

La situación del representamen es, sin embargo, menos ambigua que la del interpretante o la del fundamento. La conjunción «o» (*or*) parece expresar la equivalencia entre «signo» y «representamen»; en todo caso, este último no representa más que un aspecto del signo, su cara significante (por eso el representamen se encuentra, en nuestro esquema, en el mismo caso que el significante saussureano). Además, en una conferencia de 1903, Peirce dirá:

> Empleo estas dos palabras, *signo* y *representamen*, distintamente. Por *signo* entiendo todo lo que comunica una noción

---

[6] Según la costumbre general, las citas de Peirce irán acompañadas de una cifra que remite al tomo y parágrafo de los *Collected Papers* (salvo las citas que no procedan de ellos). Remito igualmente a las páginas de los *Ecrits sur le signe* de Peirce, reunidos, traducidos y comentados por Gérard Deledalle (Paris, Seuil, 1978), cuando se trata de fragmentos allí contenidos. Cuando no se indica referencia alguna a los *Ecrits*, la traducción es mía. En suma, he tratado de datar, en la medida de lo posible, los textos citados de Peirce.

> definida de un objeto bajo cualquier forma, [...] y defino un *representamen* como aquello a lo que este análisis se aplica (1540, *Ecrits* 116).

Si la noción de representamen concierne sobre todo a la forma, al aspecto «material» del signo, por el contrario el fundamento (*ground*) es la idea pura, es el elemento esencial de un signo. Además Peirce emplea también la fórmula «fundamento del representamen». Parece, pues, justificado el situar el fundamento bajo la misma rúbrica que el significado saussureano. Por eso, en nuestro esquema, el fundamento comparte esta rúbrica con otro término peirceano, el interpretante. ¿Cuál es el lugar que le corresponde a éste en el sistema nocional de Peirce?

> Para el propio significado de un signo, propongo el nombre de *interpretante* del signo. [...] es todo aquello que se explicita en el mismo signo, independientemente de su contexto y de las circunstancias de su expresión (hacia 1907, 5473, *Ecrits* 128).

El filósofo habla, en el mismo texto, del «estudio de los interpretantes o efectos significados propios de los signos» (5475, *Ecrits* 129-130). Pero para él hay diversas especies de interpretantes, como el interpretante inmediato, que «generalmente se denomina la *significación* del signo»; el interpretante dinámico, «que es el efecto real que el signo, en tanto que signo, determina realmente» (1906, 4536, *Ecrits* 189); y el interpretante final (o normal, fatal, último). El interpretante puede convertirse a su vez en signo, según se deduce de una definición de signo publicada por Peirce en un diccionario, en 1902:

> [...] todo lo que determina alguna cosa de otra (su *interpretante*) remitiendo a un objeto al que él mismo remite (su *objeto*) de la misma manera, convertirá al interpretante a su vez en un signo y así *ad infinitum* (2303, *Ecrits* 126).

Citemos todavía otra definición, en la que el interpretante se encuentra en relación con el objeto del signo. El signo «es un vehículo que comunica al espíritu alguna cosa del exterior. Aquello por lo que está puesto es denomina-

do su *objeto*; lo que comunica, su *significación*; y la idea que origina, su *interpretante*» (Hacia 1905, 1339, *Ecrits* 222). El interpretante de un signo es, pues, en las teorías de Peirce, tanto la idea suscitada por el signo, como el resultado, el efecto significado de un signo, y también él mismo que se convierte en signo. Pero es así mismo mediador entre lo que el filósofo denomina el fundamento (*ground*) y el objeto del signo.

Pasamos al objeto tal como lo concibe Peirce. El objeto es aquello a lo que el signo sustituye, aquello cuyo conocimiento presupone el signo. «Para que algo sea signo, es preciso que 'represente' alguna cosa, llamada su *objeto*» (1910, 2230, *Ecrits* 122). Y también, «un signo puede tener más de un objeto». Para mostrar la amplitud de la noción peirceana de objeto –que nos será útil en las consideraciones sobre el referente del signo en el teatro– citemos por último un fragmento del mismo artículo sobre la significación:

> Los objetos –pues un signo puede tener varios– pueden, cada uno de ellos, ser una cosa existente conocida o una cosa de la que se cree que ha existido anteriormente, o de la que se espera que exista, o una colección de estas cosas, o una cualidad o una relación o un hecho conocido; y este objeto único puede ser, a su vez, una colección, o un conjunto de partes, o puede tener un modo de ser tal que cualquier acto posible, cuyo ser no impida su negación de ser igualmente posible, o cualquier cosa de naturaleza general deseada, buscada o invariablemente encontrada en ciertas circunstancias generales (2232, *Ecrits* 124).

En nuestro cuadro, el objeto peirceano se encuentra bajo la misma rúbrica que el referente de Ogden y Richards y que [cosa], el eslabón perdido de la teoría saussureana del signo. «Utilizo el término 'objeto' en el sentido en el que *objetum* fue sustantivado a comienzos del siglo XIII», escribe Peirce en una carta a Lady Welby (1908, *Ecrits* 39).

Así como ha diferenciado el interpretante inmediato del interpretante dinámico, Peirce hace la distinción entre el objeto inmediato y el objeto dinámico: el primero es «el objeto como el signo lo representa, y cuyo ser depende de su representación en el signo»; el segundo es «la realidad

que por un medio u otro llega a determinar el signo en su representación» (1905, 4536, *Ecrits* 189). Esta distinción sugiere otra: la que hay entre dos ámbitos diferentes, incluso opuestos, en el funcionamiento del signo: de un lado se trata de la recepción, de otro de la emisión, o por emplear otro vocabulario, de la descodificación y de la codificación.

David Savan, en un estudio sobre las clasificaciones perceanas de los signos[7], señala dos fases que denomina la primera y la última teoría de Peirce. Según su primera teoría de los signos, presentada en los seis artículos de 1867 a 1868, «los interpretantes representan sus fundamentos y, a través de ellos, sus objetos»; el proceso conduce, pues, del interpretante por el fundamento al objeto. En la que Savan denomina última teoría de los signos (desarrollada por Peirce en el último o en los dos últimos decenios de su vida), las relaciones entre los tres elementos se encuentran invertidas: «es el objeto el que determina el fundamento y a través de éste determina al interpretante»; se encamina, pues, del objeto por el fundamento hacia el interpretante.

En la primera de las fases, el objeto es el punto de llegada; en la segunda, es el punto de partida. Esta constatación me parece que refleja un cambio de visión fundamental: del punto de vista del que percibe (la descodificación) se pasa al punto de vista del que produce y / o emite un signo (codificación). En el proceso de la creación-emisión, el objeto (el referente) determina el significado, mientras que en el proceso de recepción (y de aquí que lo llamemos de interpretación) del signo, es el significado el que nos lleva a descubrir el referente (el objeto). Ciertamente, sería preciso introducir de nuevo en estas cadenas la noción de representamen (que Savan descarta reemplazándolas por «signo», vid. *infra*), lo que daría lugar, para la codificación, a la secuencia:

objeto → fundamento → interpretante → representamen

---

[7] «Questions Concerning certain classifications Claimed for Signs», *Semiotica*, vol. 19, núms. 3-4, 1977 (179-195).

y para la descodificación, la secuencia:

representamen → interpretante → fundamento → objeto.

La existencia de dos fases en el pensamiento peirceano sobre el signo nos conduce a la constatación de que al final de su vida el filósofo se hizo más sensible ante la creación y la emisión en el proceso de la semiosis.

Así pues, hemos considerado cuatro elementos principales que parecen indispensables para delimitar, si no para definir, la noción y la estructura del signo peirceano. Bien es cierto que ninguno de los cuatro ha sido olvidado ni descartado por ninguno de los comentaritas serios de Peirce. Sin embargo, hay que decir que los han considerado de forma desigual. Lo que parece significativo es que la mayor parte de los especialistas se limitan a tres elementos para caracterizar el signo peirceano. (¿Quizá por fidelidad al espíritu triádico manifestado por el mismo filósofo?)

David Savan, en su presentación de la semiótica de Peirce, advierte: «Utilizaré en este artículo la palabra 'signo', como lo hacía habitualmente Peirce, más bien que el neologismo 'representamen'», y, en efecto, Savan suprimirá este último término de sus estudios: «Por 'signo' entiendo la relación triádica del fundamento, el objeto y el interpretante»[8]. Por el contrario, el principal divulgador de la semiótica peirceana en Francia, Gérard Deledalle, insiste sobre el hecho de que «Peirce no emplea indistintamente la palabra 'signo' y la palabra 'representamen'» (*Ecrits* 216) y centra su «análisis triádico del signo» sobre el representamen, el objeto y el interpretante, en detrimento del fundamento. Evidentemente, el fundamento (*ground*) no ha sido eliminado de su selección de los *Ecrits sur le signe* de Peirce, pero el amplio comentario de Deledalle apenas se refiere a él y el índice alfabético de los términos peirceanos, al final del volumen, no hace ninguna mención.

Hay, en nuestro esquema, una quinta rúbrica, que con-

[8] «La sémeiotique de Charles S. Peirce», trad. de F. Peraldi, *Langages*, 58, junio de 1980, pág. 12.

tiene, en el conjunto de los conceptos peirceanos, un quinto término, entre corchetes: [intérprete]. Y es que la noción de intérprete no figura explícitamente en los modelos peirceanos; los comentaristas más agudos apenas lo perciben, y no tienen el hábito de incluirlo en sus análisis. Ahora bien, la presencia reiterada del término *the interpreter* en diversos escritos de Peirce de comienzos de siglo atestigua una evolución, un desarrollo de sus concepciones concernientes al signo y a la semiosis, es decir, al proceso de su funcionamiento. He aquí cómo el filósofo definió el signo en el borrador de una carta a Christine Ladd-Franklin, del 12 de enero de 1902:

> [...] an object made by a party we will call the *utterer*, and determined by his idea, wich is the sense or *depth* of the sign, in order to create in the mind of the interpreter an *interpretant*, idea of the same *object*[4].

Estamos aquí, de una parte, en presencia del emisor (*the utterer*), y de otra, del intérprete (que yo llamaré «interpretador» en mis propias consideraciones sobre el funcionamiento del signo, por las razones que explico). Este término reaparece en la pluma de Peirce en los años siguientes; por ejemplo:

> [...] limito la palabra *representación* a la operación de un signo o a su *relación con* el objeto *para* el intérprete de la representación (1903, 1540, *Écrits* 116)
>
> [...] un signo tiene un objeto y un interpretante, este último es lo que el signo produce en el espíritu del intérprete, determinando en él un sentimiento, un acto o un signo, cuya determinación es el interpretante (1906, 4536, *Écrits* 189).

O también, en el mismo artículo de la revista *The Monist*, al hablar de diversos tipos de signos:

> [...] este signo debe tener una especie de efecto molesto

---

[4] Cita tomada del artículo inédito de Ch. J. W. Kloesel (cfr. nota 8). En un texto escrito hacia 1895, Peirce emplea ya la expresión *the interpreting mind* (2299): «la mente que interpreta».

> sobre el intérprete. [...] Es un signo cuya forma (o estructura) le empuja a actuar sobre el intérprete gracias al propio dominio sobre sí mismo del intérprete, pues representa un proceso de cambio en los pensamientos o en los signos, como para producir este mismo cambio en el intérprete (4538, *Ecrits* 191).

En el mismo artículo, el filósofo vuelve a la yuxtaposición emisor-intérprete (interpretador), añadiendo a los dos términos el prefijo *quasi-*:

> Moreover, signs require at least two Quasi-minds; a *Quasi-utterer* and a *Quasi-interpreter;* and althought these two are at one (*i.e. are* one mind) in the sign itself, the must nevertheless be distinct. In the Sign they are, so to say, *welded*. Accordingly, it is not merely a fact of human Psychology, but a necessity of Logic, that every logical evolution of thoght shold be dialogic (4551).

Dos años más tarde, en una carta a Philip E. B. Jourdain, del 5 de diciembre de 1908, Peirce escribe:

> My idea of a sign has been so generalized that I have at lenght despaired of making anybody comprehend it, so that for the sake of being understood, I now limit it, so as to define a sign as anything which is on the one hand so determined (or specialized) by un object and on the other hand so determines the mind of an interpreter of it that the latter is thereby determined mediately, or indirectly, by that real object that determines the sign. Even this may well be thought an excessively generalized definition. The determination of the Interpreter's mind I term the Interpretant of the sign.

El eminente conocedor de la obra de Peirce, Max H. Fisch, del que hemos tomado la última cita, trata de explicar la evolución del pensamiento del filósofo no sólo por la voluntad de hacer más asequible su mensaje: recuerda que la razón por la que Peirce, en 1865 (es decir, en sus comienzos), había situado la lógica en el seno de la semiótica, era para para evitar basarla en la psicología. Max H. Fisch interpreta este cambio tardío como «lapsing from sign-talk into psych-talk-from semeiotic into psychology», dado que Peirce

fue un psicólogo experimentado, quizá el primero –dice– en el continente americano[10].

Lo que me parece instructivo, y cargado de consecuencias en esta evolución manifestada por Peirce, es que el filósofo tiende hacia un modelo de comunicación que nos resulta familiar hoy día, al tener en cuenta los tres elementos: emisor – mensaje – receptor – «interpretador».

Además, un texto autógrafo citado por Ch. J. W. Kloesel en su artículo inédito (cfr. nota 3) nos permite adelantar en varios años el primer empleo del término «intérprete» por Peirce. En un *Tratado de lógica*, escrito en francés[11] e inédito, se encuentra, en la fecha del 3 de octubre de 1898, la frase: «Sin estos tres, signo, objeto, intérprete, la significación no es nada». Kloesel considera esta fórmula de primordial importancia: «a statement [...] that might serve as a motto for nearly all of Peirce's work». Añadamos que estamos en presencia de otra tríada peirceana, tríada ampliada, pues comporta: 1º el signo, 2º el objeto (que es exterior al signo), 3º el intérprete, es decir, el sujeto interpretante. Así se vuelve a la fórmula «alguna cosa (= signo) que para alguien (= intérprete) está en lugar de otra (= objeto o referente)» (hacia 1897, 2228, *Écrits* 121).

Entre los escasos especialistas que tienen en cuenta la presencia de la noción de intérprete (interpretador) en las concepciones de Peirce, citamos a Robert Marty, quien afirma, además, sin darle demasiada importancia: «De todas las nociones de la semiótica peirceana, la de interpretante es probablemente la más difícil de aclarar, pues está constantemente expuesta a una tentación psicologizante encarnada en la presencia obsesiva del intérprete». E incluye la

---

[10] «Peirce' General Theory of Sings», in Thomas A. Sebeok (ed.), *Sight, Sound and Sense*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978 (págs. 55-56).

[11] Recordemos que Peirce había (¿redactado? y) publicado en francés dos artículos, en la *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, en diciembre de 1878 («Comment se fixe la croyance») y en enero de 1879 («Comment rendre nos idées claires»), dándoles el título común de «La lógica de la ciencia». Ambos han sido reproducidos en *Writings of Charles S. Peirce*, t. 3 (págs. 338-371).

noción de intérprete en su definición del interpretante peirceano:

> [...] el interpretante de un signo es el valor (o el conjunto de valores) que adquiere el representamen, desde que es percibido por un sujeto –intérprete en potencia– en uno (o más) campos de interpretantes de los que tal sujeto es portador [...]. Todo sujeto es portador por su experiencia personal y en grados diversos de todos los campos de interpretantes, en una cultura determinada (la ausencia sería el grado cero). Es, pues, posible para un mismo representamen que un sujeto dado dé una interpretación muy diferente de la de otro, en la medida en que todos los interpretantes de los que son portadores –entre ellos el interpretante lógico– pueden ser *a priori* diferentes[12].

Morris

En las teorías de Charles Morris la noción de intérprete adquiere un relieve total. Para presentar sus concepciones del signo, vamos a repasar cinco de sus textos, de 1938, 1939, 1946, 1948 y 1964.

La primera, la obra *Foundations of the Theory of Signs*, editada como número 2 del vol. I de la *International Encyclopedia of Unified Science* (1938)[13]. Según Morris, a los tres componentes de la semiosis (definida como «proceso por el cual una cosa funciona como signo»), es decir, el vehículo de signo (*sign-vehicle*), el designatum y el interpretante, «se puede añadir el *intérprete* (*the interpreter*) como cuarto elemento». El filósofo distingue, pues, claramente los interpretantes y los intérpretes: unos son «bases de conocimien-

[12] «La théorie des interprétants», *Langages*, 58, junio de 1980 (págs. 37-39). Tras este texto encontramos la «Aplicación al teatro: análisis semiótico de *La Brouette du vinaigrier*, I.. S. Mercier», de Claude Bruzy, quien afirma como conclusión: «nos parece que el interés mayor de este método de análisis parece residir en la obligación, derivada del carácter triádico del signo pierceano, que nos hace considerar simultáneamente la codificación y la descodificación, el autor y los espectadores».

[13] Las primeras páginas de este estudio han sido publicadas en *Langages*, 35, septiembre 1974 (págs. 15-21).

to», otros «agentes del proceso». El interpretante es la disposición del intérprete para responder; el primero concierne al acto, el segundo al actor. (Por eso el reproche que le hace G. Deledalle de haber sustituido el intérprete por el interpretante peirceano[14] me parece injustificado.)

Si el intérprete ocupa, en nuestro esquema, una casilla autónoma, fuera del signo, el interpretante morrisiano se encuentra en la misma situación que el interpretante peirceano, y es análogo al significado saussureano. Pero no es idéntico: comparte la función del significado con lo que Morris denomina, antes de 1940, el *designatum* (y que ocupa, en nuestro esquema, la misma sub-casilla que el fundamento de Peirce). En la semiosis, el designatum es «aquello de lo que se toma conocimiento». El vehículo de signo es para Morris «el mediador», y corresponde, por tanto, al *representamen* de Peirce y al significante de Saussure.

En cuanto al concepto de objeto, no figura entre los «componentes de la semiosis» que se acaban de enumerar, y sin embargo ocupa un lugar importante en el razonamiento de Morris, por lo que merece algún comentario. «Es aquello a lo que se refiere el signo», «un signo hace referencia a alguna cosa», «alguna cosa», de la que se «adquiere conocimiento» por medio de un signo, «el signo de alguna cosa», esto es, el «objeto» cuya noción corresponde a la del objeto peirceano, a la del referente de Ogden y Richards, y a la de «cosa» en el modelo saussureano. No obstante Morris especifica un tipo particular de «objeto» que llama *denotatum*:

> Cuando aquello a lo que se refiere existe realmente como designado en la referencia, el objeto de referencia es un *denotatum*. Esto se aclara cuando se advierte que si todo signo posee un designatum, no todos tienen necesariamente un denotatum. Un designatum no es una cosa, sino una categoría objetiva, una clase de objetos –y una clase puede tener muchos miembros, uno sólo o ninguno. Los denotata son los miembros de la clase. Esta distinción permite explicar que se pueda buscar en una nevera una manzana que no está allí, y prepa-

[14] *Ecrits sur le signe*, de Peirce, ed. cit., pág. 218.

> rarse para ir a vivir a una isla que puede no haber existido nunca o puede haber desaparecido bajo el mar hace tiempo.

Estos ejemplos tan sugestivos, nos obligan a plantear la cuestión siguiente: ¿la manzana (inexistente) que en vano se busca en la nevera es efectivamente un referente (un objeto)? Según el razonamiento de Morris, es un designatum sin ser un denotatum (objeto real). Hemos incluido la noción de designatum bajo la misma rúbrica que «significado» (pues es una idea abstracta), mientras que el denotatum se encuentra sin duda alguna bajo la rúbrica «objeto». Y, sin embargo, la definición precipitada de Morris, al introducir la distinción entre designatum y denotatum, los sitúa en el mismo nivel, en el nivel que se denominaría del referente. De ahí la situación un tanto ambigua del designatum morrisiano (como la de su correspondiente peirceano, el fundamento) que parece pertenecer de un lado al campo del significado, y del otro al del objeto (del referente).

He aquí cómo E. F. Kaelin considera la aplicación de los conceptos morrisinaos al ámbito de la estética:

> [...] the object of a sign-vehicle may be either a designatum or a denotatum, the latter being a designatum that actually exists. A realistic scene or portrait would then have both a designatum and denotatum, whereas a scene or portrait of a purely imaginary entity or person would have only a designatum[15].

En un estudio publicado en 1939, «Esthetics and the theory of signs»[16], Morris da una explicación ilustrada de las relaciones entre los cinco elementos de la semiosis:

> Un cierto pitido hace como si se aproximase un tren que no ha sido percibido de otro modo; el sonido significa, por tanto, para la persona que oye el pitido, un tren que se acerca. Lo que actúa como signo (es decir, lo que funciona de un modo significativo) se llama *vehículo de signo*; el acto de tener-

[15] «Reflections on Peirce's aesthetics», *The Monist*, vol. 65, núm. 2, abril 1982, pág. 147.

[16] *The Journal of Unified Science*, vol. 8, núms. 1-3, 1939. Cit. de Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague-Paris, Mouton, 1971 (págs. 415-433).

> lo en cuenta, realizado por el intérprete, se llama *interpretante*, lo que se tiene en cuenta se denomina el *designatum*. Un signo, por definición, debe designar («tener un designatum») pero puede, de hecho, no denotar nada («no tener denotatum»). Se puede contar con un tren que se aproxima (actuar como si el tren se aproximase) cuando en realidad no hay tal tren; en este caso el sonido oído designa pero no denota («posee un designatum pero no denotata»). Un designatum es, pues, una clase de objetos determinados por unos rasgos que los definen, y como clase pueden no tener ningún miembro; los denotata son miembros –si es que los hay– de la clase en cuestión (págs. 416-417).

La distinción entre el designatum y el denotatum parece aquí próxima a la que se reconoce entre el *type* y el *token*.

Morris abandonará rápidamente el término «designatum» en favor de «significatum». En la obra publicada en 1946 y que resulta fundamental para la semiótica, *Signs, Language and Behavior*, el autor se explica así[17]:

> Mi estudio precedente no distingue de forma adecuada la significación y la denotación, porque incluía ésta en aquélla. La terminología presente lo evita limitando el «significado» al *significatum*; así, un signo denota un *denotatum* pero no lo significa (pág. 169).

Y los principales términos de la semiótica morrisiana se vuelven a formular del modo siguiente (adviértase cómo se acentúa la actitud behaviorista del filósofo):

> Todo organismo para el cual una cosa es un signo será llamado el *intérprete*. La disposición del intérprete para responder, motivado por un signo, por medio de secuencias-respuestas (*response-sequences*) de tal o cual tipo de comportamiento (*behavior-family*), será llamado el *interpretante*. La cosa que permita la realización de secuencias-respuestas a las que el intérprete está dispuesto a causa de un signo será llamado el *denotatum* del signo. Se dirá que el signo *denota* un denotatum. Las

[17] Traduzco según *Writings* (ed. cit.), donde la obra *Sings, Language and Behavior* ocupa las págs. 75-400. [Trad. esp.: *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.]

> condiciones necesarias para ser un denotatum, las llamaremos *significatum* del signo. Se dirá que el signo *significa* un significatum; la expresión «tener una significación» puede considerarse como sinónima de «significar» (págs. 93-94).

Por otra parte, en el «Glosario» que acompaña *Signs, Language and Behavior*, el autor precisa: «no se ha intentado diferenciar 'significación' y 'significatum'» (págs. 366-367).

Por lo referente al concepto de interpretante y de intérprete, Morris, en su artículo «Signs about signs about signs» (1948), aunque afirma no estar influido directamente por Peirce, constata que en *Signs, Language and Behavior* estaba más próximo a la posición de aquél: «Los dos hablan (nosotros hablamos) de los efectos del signo sobre los intérpretes, los dos describen los interpretantes en términos de sus efectos, los dos consideran el interpretante como efecto sobre un intérprete para hacerlo actuar de una manera determinada [...]» (*Writings*, pág. 446).

Un ligero desvío se advierte cuando se examina la concepción del signo que Charles Morris nos presenta en la siguiente de sus obras, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values* (1964). Aquí define la semiosis como una relación de cinco términos: el *signo* suscita en el *intérprete* la disposición para reaccionar de una forma determinada (*interpretante*) sobre un tipo de objeto (*significación*), en ciertas condiciones (*contexto*). Ha desaparecido el denotatum de los esquemas anteriores, y se ha introducido un nuevo elemento, el contexto. La semiótica de Morris ha sufrido una evolución hacia la dimensión social[18].

CONVERGENCIAS

La teoría de los signos se ha desarrollado, desde su aparición en nuestro siglo, en dos corrientes paralelas. No solamente Peirce y Saussure han elaborado dos concepciones

[18] Conviene recordar que el estudio de Roman Jakobson «Linguistics and Poetics», en el que se sirve de la noción de contexto (en el sentido de referente), fue publicado en 1960 (cfr. pág. 112).

independientes uno del otro, sino que sus continuadores, los seguidores, los partidarios de uno y otro, trabajan con una falta de interés recíproco, quizá con el desconocimiento de lo que estaba pasando en el seno de la otra corriente del pensamiento semiológico-semiótico. Los peirceanos eran a menudo los más insensibles, si no hostiles, a las ideas saussureanas. Por lo que respecta a los partidarios de éstas, se han mostrado impermeables a las teorías de Peirce; basta citar en Francia, por ejemplo, a Roland Barthes o A. J. Greimas y su «escuela». En *Eléments de sémiologie* (1964)[19], Barthes hace figurar las tres nociones peirceanas –icono, índice, símbolo– en un marco comparativo (al lado de las de Hegel, Jung y Wallon), pero en su desarrollo sobre los caracteres del signo no vuelve para nada a las ideas del semiótico americano. Calificar a Barthes de ser uno de los dos «introductores más eminentes de la terminología de Peirce en Francia»[20] me parece exagerado.

A la diferencia lingüística / lógica se añade la diferencia francofonía / anglofonía. Se dan todas las posibilidades para que un lingüista francés sea fundamentalmente saussureano y para que un filósofo americano sea peirceano. Sería preciso ser filósofo francés o lingüista inglés para que la probabilidad de tener en cuenta las dos corrientes aumentase. Felizmente, después de unos quince años, estas «excepciones» se dan de forma cada vez más frecuente, baste citar a Gérad Deledalle con sus dos artículos «Peirce et Saussure» (1974) y «Saussure et Peirce» (1975), recogidos en su libro *Théorie et pratique du signe* (1979), o a John Lyons, que en el primer volumen de su obra *Semantics* (1977), presenta de un modo equilibrado las concepciones de los dos grandes autores[21].

---

[19] Vid. trad. esp.: *Elementos de semiología*, Madrid, Comunicación, 1971.

[20] Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979 (pág. 198).

[21] Advirtamos que la recopilación *On Referring in Literature*, editada por Anna Whiteside y Michael Issacharoff (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987), se propone «disponer el camino hacia el maridaje de dos escuelas» (pág. VII), es decir, la cuestión «Anglo French semiotic *entente* the aim being to show how it is possible to envisage fusion of Saussure's binary sign and the mainly Anglo-Saxon ternary one by combining their complementary functions – the former being strictly linguistic, the latter more philosophical» (pág. 176).

Sin embargo, y esto constituye uno de los objetivos del cuadro que he propuesto, se ve claramente que muchos de los elementos que determinan la estructura y el funcionamiento del signo son comunes a muchos teóricos, o al menos traducen analogías innegables. La fórmula «una cosa que está en lugar de otra para alguien» es común.

La gran dicotomía, forma (o expresión) *vs* contenido (o fondo), es propia de todas las teorías del signo. Se manifiesta claramente en la oposición saussureana significante / significado, adoptada por millares de autores y pasada, a veces abusivamente, al lenguaje corriente. En las teorías de Peirce y sus continuadores, el aspecto «forma» (significante) cubre casi el mismo campo nocional único, mientras que el aspecto «contenido» (significado) está sensiblemente diferenciado. Estas dos caras determinan la estructura interna del signo.

La entidad exterior al signo en cuanto tal, pero que es simultáneamente condición de su existencia, «otra cosa», es propia de todas las teorías del signo. No explicitado, no teorizado por Saussure (quizá por ser demasiado obvia para un lingüista), y a pesar de todo presente en el *Curso* bajo la denominación de «cosa», el «objeto» peirceano es hoy de uso casi universal bajo el nombre de referente (uso que no es quizá menos abusivo que el de «significante / significado»).

Finalmente, la noción de intérprete del signo, aportada por Peirce y sobre todo por Morris, desborda la estructura del signo propiamente dicho, puesto que concierne al sujeto («alguien») que crea, que emite o que recibe e interpreta el signo, y a pesar de todo, forma parte de la semiosis.

Capítulo III

CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS

Pasemos ahora a la clasificación de los signos, comenzando por los autores de las cuatro doctrinas ya estudiadas.

No interesó a Saussure ni a Ogden y Richards una clasificación general de los signos, pues sus reflexiones se centran sobre los hechos lingüísticos. No obstante, hacen distinciones entre dos términos: signo y símbolo.

Saussure

Por lo que a Saussure se refiere, hay que señalar que dudó entre estos dos términos, antes de elegir el que usaría tan intensamente. Se encuentra en sus escritos, todavía en 1894, el término «símbolo» con el sentido general de signo. Después dará preferencia a «signo», relegando el símbolo a una acepción particular, no muy bien precisada por otra parte. La diferencia entre los dos términos, en el pensamiento saussureano, está vinculada a la cuestión del carácter arbitrario (inmotivado) del signo lingüístico, cuestión que no siempre está clara en sus escritos y que ha suscitado numerosos comentarios en favor y en contra. Sin entrar en este debate, notemos que en la primera parte del *Curso de lingüística general*, la distinción entre signo y símbolo es clara. A los signos de la lengua, que son «totalmente arbitrarios» (inmotivados), Saussure opone el símbolo que «tiene como rasgo no ser nunca arbitrario; [...] hay alguna relación natural entre el significante y el significado», en resumen, es motivado. Por el contrario, el maestro ginebrino matiza esto en la segunda parte del *Curso* ; en el parágrafo titulado «Arbitrariedad absoluta y arbitrariedad relativa», se lee:

> El principio fundamental de la arbitrariedad del signo no impide distinguir en cada lengua lo que es radicalmente arbitrario, de lo que sólo lo es relativamente. Sólo una parte de los signos es absolutamente arbitraria; en otros casos interviene un fenómeno que permite reconocer grados en la arbitrariedad, sin llegar a eliminarla: *el signo puede ser relativamente motivado.*

De este modo queda diluida la distinción signo/símbolo como base de una posible clasificación[1].

Ogden y Richards

La oposición signo/símbolo tiene otro tratamiento en Ogden y Richards. Aunque estos autores reprochan a Saussure haber «rechazado el término 'símbolo' para designar el signo lingüístico (2ª ed., pág. 5 en nota), me parece que sus distinciones respectivas están basadas en criterios diferentes. Para Saussure se trata de la oposición arbitrario/motivado, mientras que Ogden y Richards se basan en la oposición natural/artificial. Para éstos, el término «símbolo» se refiere a una subclase de signos: signos artificiales, emitidos voluntariamente (sin olvidar que designa también la «forma» del signo, opuesta a la «idea», ambivalencia que hemos señalado al presentar el triángulo de Ogden y Richards).

Ambos autores lo aplican particularmente a «los signos que los hombres utilizan para comunicarse entre ellos y como instrumento del pensamiento»: palabras, imágenes, gestos, dibujos, sonidos miméticos.

Peirce

En cuanto a la clasificación de Peirce, diremos que se caracteriza por la misma profusión, la misma abundancia

[1] Sobre el funcionamiento del símbolo en la leyenda, vid. el epígrafe b del capítulo XIII, donde citamos un texto de Saussure a este respecto.

de ideas (y como resultado, ambigüedades y contradicciones) que tienen sus conceptos referentes a los elementos del signo. Al menos es constante, y relativamente clara, la gran división triádica en iconos, índices y símbolos, división propuesta en 1867 y que Peirce, en 1904, presenta en una carta a Lady Welby en los términos siguientes:

> He definido el Icono como un signo que está determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna [...]. He definido el Índice como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. Tal es el Nombre Propio (un legisigno); tal es la aparición de un síntoma en una enfermedad [...]. He definido el Símbolo como un signo que está determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido en el que será interpretado. Depende, pues, de una convención, de una costumbre, o de una disposición natural de su interpretante o del campo de su interpretante (aquel cuyo interpretante es una determinación) (8335, *Écrits* 32).

Cuatro años más tarde, en una carta de 1908 a la misma destinataria, dirá:

> Así el Icono representa un tipo de cosas que puede aparecer y de hecho aparece de vez en cuando; el Índice señala ostensivamente la cosa o el acontecimiento mismo que se presenta [...]; y el Símbolo representa lo que puede ser observado en determinadas condiciones generales y que es esencialmente general (*Écrits*, 40-41).

Vamos a recurrir a algunas otras fórmulas de Peirce, fechadas en distintos períodos, para identificar mejor los tres tipos de signos que él distingue. He aquí los extractos de un texto redactado hacia 1903 (*Écrits* 140):

> Un *icono* es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de los caracteres que tiene, exista o no realmente tal objeto [...]. No importa lo que sea, cualidad, individuo existente o ley, es icono de alguna cosa, con tal que recuerde esa cosa y sea utilizado como signo de esa cosa (2247).
>
> Un *índice* es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente relacionado con él [...]. Tiene necesaria-

> mente alguna cualidad en común con tal objeto y en razón de esas cualidades que puede tener en común con el objeto, remite a ese objeto. Implica, por tanto, un tipo de icono, si bien se trata de un icono especial, y no es simplemente el parecido que tiene con el objeto, incluso desde esta perspectiva, lo que lo convierte en un signo, sino su modificación real por el objeto (2248).
>
> Un *símbolo* es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, generalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a ese objeto (2249).

Al comentar el signo icónico, Peirce introduce el término «hipoicono» (es decir, «un representamen icónico») y divide los hipoiconos en:

– *imágenes* («que son parte de simples cualidades»)
– *diagramas* («que representan las relaciones [...] entre las partes de una cosa mediante relaciones análogas»)
– *metáforas* (que representan «un paralelismo de una cosa en otra» (hacia 1902, 2276-2277, *Écrits* 149).

Respecto a los índices, Peirce da varios ejemplos, empezando por el clásico del humo, índice del fuego.

> Veo un hombre con un modo de andar especial. Me indica probablemente que es un marino [...]. Un golpe fuerte en la puerta es un índice. Todo lo que atrae la atención es un índice (hacia 1895) (2285, *Écrits* 153-154).
>
> Un barómetro bajo y un aire húmedo son índice de lluvia [...]. Una veleta es un índice de la dirección del viento [...]. Los pronombres demostrativos, «éste» y «ésta» son índices (hacia 1893) (2286-2287, *Écrits* 154-155).

La noción peirceana de índice se corresponde, pues, bastante bien con los signos naturales y con algunos signos artificiales.

En cuanto al símbolo, Peirce lo considera como «un signo convencional, o dependiente de una costumbre (adquirida o innata)» (hacia 1895) (2297, *Écrits* 164). Incluye en el símbolo toda la expresión verbal. «Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son símbolos» (hacia 1902, 2292, *Écrits* 161). Peirce había explicado

su concepto de lo que nosotros denominamos signo lingüístico, en un texto anterior:

> Toda palabra ordinaria, como «donación», «pájaro», «matrimonio» es un ejemplo de símbolo. *Es aplicable a todo lo que puede encontrarse para realizar la idea vinculada a esa palabra;* no identifica por sí mismo las cosas. No nos muestra un pájaro, ni realiza ante nuestros ojos una donación o un matrimonio, pero supone que somos capaces de imaginar tales cosas y que las hemos relacionado con la palabra (hacia 1895) (2293, *Écrits* 165).

Volviendo a las oposiciones entre el índice y el símbolo analizadas por G. Deledalle, puede decirse que el primero designa, es particular, demostrativo y psíquico, mientras que el segundo no designa, es general, descriptivo y mental.

Tres observaciones han de hacerse a propósito de la clasificación de Peirce.

En primer lugar, hay una progresión en los tres tipos de signos: icono, índice, símbolo. Peirce lo afirma explícitamente, antes de explicar esta «progresión regular»:

> El icono no tiene una relación dinámica con el objeto al que representa; ocurre simplemente que sus cualidades recuerdan las del objeto, y dan lugar a sensaciones análogas en el espíritu para el cual es válido ese parecido. Pero realmente no tiene ninguna relación con ellas. El índice está vinculado psíquicamente a su objeto; ambos forman un par orgánico, pero el sujeto que interpreta no tiene nada que hacer en esa relación, salvo destacarla cuando ya está establecida. El símbolo está vinculado a su objeto en virtud de una idea del sujeto que utiliza los símbolos, idea sin la cual una relación de ese tipo no existiría (hacia 1895) (2299, *Écrits*, 165).

En segundo lugar, conviene no olvidar la naturaleza mixta de las tres clases diferenciadas por Peirce y de las consecuencias que se derivan. Así, un icono puede tener un índice o un símbolo abstracto como interpretante indirecto, un índice puede tener un símbolo como interpretante indirecto (hacia 1902) (2294, *Écrits* 162-163). En cuanto a los índices, «sería difícil, si no imposible, citar un caso de índi-

re absolutamente puro o encontrar un signo absolutamente privado de la capacidad indicial» (1901) (2306, *Écrits* 160). El símbolo presupone un icono y un índice; estos últimos pueden ser elementos constitutivos de un símbolo (hacia 1902) (2293, *Écrits* 162). Finalmente, Peirce insiste sobre el carácter dinámico, evolutivo, del símbolo: «Los símbolos se desarrollan. Nacen por desarrollo de otros signos, particularmente de los iconos, o de signos mixtos de iconos y símbolos» (hacia 1895) (2302, *Écrits* 165-166).

En tercer lugar, en el curso de su largo periplo de semiólogo, Peirce no se limita a las tres clases de signos (clasificación a la que permanecerá fiel hasta el final). Los multiplica, particularmente desde su propensión a las divisiones triádicas. Las «tres tricotomías de los signos» (la primera: cualisigno, sinsigno, legisigno); la segunda: icono, índice, símbolo; la tercera: rema, dicisigno, argumento) conducen al filósofo, hacia 1903, a una división en diez clases y en innumerables subdivisiones[2]. Y todavía vislumbraba más. En una carta de 1908, habla de seis tricotomías, a las que añade otras cuatro, «de la misma importancia», lo que podría desembocar en 59.049 clases posibles; Peirce limita modestamente su proyecto (que quedó inacabado) a sesenta y seis clases de signos.

Morris

Charles Morris, en *Foundations of the Theory of Signs* (1938), distingue tres especies de signos: signos indéxicos o indiciales (*indexical*), signos caracterizadores (*characterizing*), y signos universales; pero se trata de fenómenos lingüísticos. En *Signs, Language, and Behavior* (1946)[3] introduce la clasificación binaria de los signos –extremadamente vaga y general– en señales

[2] Mihaï Nadin ha tratado de explotar estas nociones con ocasión de un análisis de la representación del *Tartufo* por Ingmar Bergman: «Sing Functioning in Performance», *The Drama Review*, vol. 23, núm. 1, tomo 84, diciembre de 1979, págs. 105-120.

[3] Trad. esp.: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1985; *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.

y símbolos; en su «Glosario», el símbolo se define del modo siguiente: «Un signo es producido por su intérprete y actúa para reemplazar a otro del que es sinónimo; todos los signos no símbolos son señales» (*Writings*, pág. 367).

En la misma obra, Morris propone los criterios para una clasificación basada en las nociones relativas a la estructura del signo (vid. nuestro cuadro en el cap. II):

> Los signos pueden ser clasificados en función de sus significata [...], en función de sus denotata [...], en función del modo en que se combinan con otros signos [...], o en función de su relación con su intérpretes [...]. Una clasificación exhaustiva de los signos debería tener en cuenta todas estas posibilidades.

Morris ha introducido una multitud de términos chirriantes (*designative, appraisive, prescriptive, formative ascriptors; identifors, designators, appraisors, prescriptors, formators; indicators, descriptors, namors*) para especificar diferentes categorías de signos. No nos interesan, puesto que se refieren solamente al ámbito del lenguaje.

En otro capítulo de la misma obra, «Individual and Social Import of Signs», donde el autor acentúa el funcionamiento social de los signos, introduce la distinción entre signo auditivo *vs* signo visual o, más precisamente, signo dicho-oído *vs* signo no vocal; Morris cita especialmente entre ellos los dominios de la impresión, la fotografía, la pintura, la música, el cine, el teatro, el ritual, la danza y la arquitectura.

Entre las clasificaciones de los signos, que proliferan en los últimos decenios, hay dos que merecen nuestra atención por su universalidad, su relativa coherencia y su sobriedad terminológica (no crean términos nuevos).

WALLON

Una de ellas, que Roland Barthes encontraba «la más completa y más clara»[1], fue expuesta en la obra de Henri

[1] «Éléments de sémiologie», première publication dans *Comunications*, 4, 1964, pág. 104. [Trad. esp.: *Elementos de semiología*, Madrid, Comunicación, 1971.]

Wallon publicada en 1942, *De l'acte à la pensée. Essai de psychologie comparée*[5]. El autor distingue la señal, el índice, el símbolo y el signo. La señal «saca su fuerza de la fusión inicial con la situación en la que toma parte». Es «anterior a toda comprensión, a las relaciones de significante y significado». El índice «no implica necesariamente la representación, sino solamente la realidad perceptible». Los dos «no tienen necesidad de ser conocidos por el sujeto al que guían». «De muy otra especie son –según Wallon– el símbolo y el signo. En ambos se consuma el desdoblamiento entre lo que ellos mismos son y aquello que indican. Son un instrumento de significación». Diríamos que son los signos artificiales por excelencia. «Se relacionan con el objeto por medio de la representación a la que están unidos para siempre [...]». ¿Cuál es, para Wallon, la especificidad del símbolo? He aquí algunas fórmulas que pueden servir para definir ciertos signos teatrales:

> El símbolo en el estricto sentido del término es un objeto, pero un objeto que es el sustituto de otras realidades: objetos, personas, acciones, instituciones, clanes, grupos de todo tipo, etc. Cambia su propia realidad por aquella que representa. Se convierte así en una significación. No es en sí mismo una representación, puesto que es una cosa concreta. Pero su funcionamiento es representativo. La representación queda alienada en un objeto; no es formulable por sí misma. A menudo incluso la realidad correspondiente es de las que se sustraen a una institución inmediata, concreta, precisa: por ejemplo, cuando se trata de entidades ideales o incomprensibles a no ser a través de un largo desarrollo histórico o una multitud más o menos difusa de sucesos, de prescripciones, de seres más o menos anónimos. De ahí el papel destacado que puede tener el símbolo en las relaciones entre la conciencia y el acto. El es el término concreto y su objeto es abstracto. Presenta además numerosos grados. De simple emblema pasa a símbolo matemático, que puede por sí solo representar conjuntos de operaciones no efectuadas, pero previstas y sujetas a nor-

[5] Citamos según la edición de la colección «Champs», Paris, Flammarion, 1978, págs. 154-159.

> mas. Sin embargo, alcanza, por su expresión gráfica, ciertas formas de lenguaje (pág. 158).

El símbolo es, pues, algo concreto, está próximo a la noción de signo icónico, mientras que lo que Wallon califica de «signo» es algo más abstracto: «Puede no tener con el objeto correspondiente ninguna relación de pertenencia, hasta el punto de formar parte del mundo de las cosas». Como psicólogo, Henri Wallon introduce una quinta categoría, intermedia, que llama el simulacro. Así, «las etapas funcionales» están expresadas, sucesivamente, por la señal, el índice, el simulacro, el símbolo y el signo.

Sebeok

Thomas Sebeok propone otra clasificación en su estudio sobre las seis clases de signos[6]. Seguidor de Peirce, parte de las tres categorías de éste –icono, índice, símbolo– que hace preceder, en su exposición, de otras dos: la señal («cuando un signo *token* suscita automáticamente o convencionalmente una reacción en el receptor, funciona como una señal»), y el síntoma («signo compulsivo, automático, no arbitrario, que actúa de modo que el significante está naturalmente asociado al significado»). A continuación, Sebeok añade una sexta clase que llama el «nombre» («un signo que presenta una clase de extensión para su designatum»).

Esta última categoría necesita una explicación, sobre todo porque el término inglés *name* no tiene nada que ver con el «nombre» en sentido gramatical (= sustantivo). Se trata sobre todo, para Sebeok, de nombres propios, de signos «singulares» (que tienen un solo denotatum), lo que

---

[6] Estudio aparecido por vez primera en traducción francesa de André Helbo. «Six espèces de signes: propositions et critiques», *Degrés*, núm. 6, abril de 1974, págs. 1-42. El original inglés fue publicado bajo el siguiente título: «Six Species of Signs: Some Propositions and Structures», *Semiotica*, vol. 13, núm. 3, 1975, págs. 233-260. Respecto a otras traducciones, podemos recomendar la versión italiana, aparecida en *Versus*, núm. 11, mayo-agosto de 1975, págs. 1-27.

Morris llama «denominadores» (*namors*). El ejemplo perfecto, sin rastro de ambigüedad, del tipo de signo llamado «nombre» por Sebeok, es el número único de registro de la Seguridad Social[7].

La tipología de Sebeok tiene el mérito de incluir las principales categorías de sus predecesores, de no limitarse al dominio de la lingüística (sobrepasa incluso el ámbito específico de lo humano, puesto que, como un zoosemiólogo, Sebeok trata de demostrar que alguno de los signos por él considerados no es patrimonio del hombre), y también de acentuar el hecho de que en una clasificación «no son los signos la materia clasificada, sino más precisamente los aspectos de los signos: [...] puesto que un signo puede presentar más de un aspecto, es importante recuperar las diferencias de niveles».

[7] T. A. Sebeok toma este artículo de su volumen *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington-Lisse, Indiana University – The Peter de Ridder Press, 1976, págs. 117-142. En otras partes del mismo libro, Sebeok distingue no obstante una séptima especie de signos, el «emblema»: «an EMBLEM is opposed to a symbol as a category marked by the channel in which it is manifested» (págs. 45 y 81). Advirtamos que André Helbo, en su presentación y comentarios de los seis tipos de signos de Sebeok, insiste especialmente en «el estereotipo o signo fijado por el hábito» (*Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, pág. 67 [Trad. esp.: *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, Gili, 1978]). Toda taxonomía tiende a incrementar nuestras apetencias.

Capítulo IV

SIGNOS NATURALES / SIGNOS ARTIFICIALES

La primera de las grandes divisiones de signos a la que haremos referencia es la que distingue entre signos naturales y signos artificiales.

Tal distinción se encuentra ya en la obra de San Agustín, quien opone, en *De doctrina christiana* (libro II, 1, 2), dos géneros de signos, *naturalia* et *data*. El segundo de estos términos plantea un problema de traducción, porque ésta implica una interpretación de la noción misma de signo, que es contrastada por San Agustín con el signo natural. Ciertos autores traducen *data* por «convencionales». Tzvetan Todorov discute una traducción-interpretación de este tipo, y se decanta por el término «intencionales» [1]. Esta propuesta terminológica parece estar completamente de acuerdo con el planteamiento científico de la división augustiniana. En ese caso, el término «convencional» trata, por lo demás, de evitar que lo usemos para designar otro aspecto del signo que no se corresponda con las distinciones natural/artificial y motivado/arbitrario.

Admitiendo abiertamente el criterio de intencionalidad como rasgo distintivo, preferimos emplear el término «signos artificiales» por oposición a «signos naturales». Término por otra parte bien implantado en la tradición filosófica y semiótica, y baste citar el *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande, en el que tras su primera edición, en 1917, figuran las definiciones siguientes: «SIGNOS NATURALES, aquellos cuya relación con la cosa significada es resultado de las leyes de la naturaleza: por ejemplo, el humo, signo de fuego». «SIGNOS ARTIFICIALES, aquellos cuya relación con la cosa

[1] *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, págs. 44-46.

significada se basa en una decisión voluntaria, y con frecuencia colectiva».

El criterio de esta distinción es la intencionalidad, por lo que se sitúa en el nivel de la emisión. Los signos producidos sin intención de significar, sin la voluntad de transmitir una información o un mensaje, son los signos naturales. Pertenecen, pues, a esta categoría todos los fenómenos de la naturaleza que se manifiestan sin intervención de un ser vivo, hombre o animal, y también los signos emitidos por un ser vivo, bien sea de forma inconsciente, bien de forma consciente pero espontáneamente, involuntariamente, es decir, todo tipo de actos reflejos. Por el contrario, los signos creados por el hombre o por el animal con la voluntad de significar, emitidos con la intención de comunicar o de dejar un mensaje, son signos artificiales[2].

Los signos naturales son llamados generalmente índices o síntomas. Entre los ejemplos clásicos podemos citar el rayo y/o el trueno –índice (visual y/o auditivo) de un relámpago o más precisamente (desde Franklin) de una descarga

[2] En las notas manuscritas de Edmundo Husserl, que datan de 1890, encontramos un parágrafo titulado «Para la división del signo en signos naturales y en signos artificiales», donde leemos: «Las mismas leyes naturales sirven de fundamento a los signos artificiales y a los signos naturales. En el caso de los signos artificiales interviene un nuevo factor, que es la influencia de la voluntad, dirigida por las motivaciones del conocimiento, y por la capacidad de regular a través de ella el ejercicio y la actividad del entendimiento, de modo adecuado y conforme a tales intereses. La creación de signos artificiales ya tiene lugar, con frecuencia, en los niveles más bajos de desarrollo de la conducta humana. Las condiciones psicológicas previas que exige, la comprehensión de la función de los signos, y el poder de la voluntad sobre los impulsos psíquicos fundamentales son tan simples y frecuentes, que hasta cierto punto no debemos sorprendernos de que incluso las bestias puedan comprenderse a través de los signos. Una manifestación sensible, por ejemplo, que para un individuo concreto se presente como un signo natural, puede al mismo tiempo llegar a ser para otro una mediación artificial en la comprensión. El conocimiento de este resultado puede dar lugar, de esta forma, al empleo intencional del signo natural, como medio para hacerse comprender. De este modo, debido al uso frecuente y mutuo, se construyen signos con significado estable y convencional». Este texto, publicado por vez primera en 1970, está citado aquí según la versión francesa de Jacques English: Edmund Husserl, *Articles sur la logique (1890-1913)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, págs. 419-420.

eléctrica en una tempestad–; la tos –síntoma de una irritación de las mucosas de las vías respiratorias–, o también la huella de un pie en la arena o en la nieve –índice del paso de un hombre o de un animal–. A éstos oponemos los signos artificiales que son signos intencionales [3].

Pero un rayo y un trueno producidos por la descarga eléctrica, la tos, o la huella de un pie, pueden ser signos artificiales, es decir, intencionales.

El rayo

Empecemos por el rayo. Los científicos son capaces de provocar hoy, no solamente en el laboratorio, sino también en la atmósfera, un rayo con todos sus atributos: la luz y el ruido. Estos serán signos atmosféricos artificiales, creados por la voluntad del hombre. Pero este fenómeno, producido artificialmente, puede ser interpretado por un observador inadvertido, desconocedor de la experiencia científica, como signo natural, como índice del rayo verdadero de una tormenta. Es cierto que un rayo artificial no se produce necesariamente para que signifique; es intencional, es creado voluntariamente por el hombre, pero los síntomas que lo acompañan –luz y ruido– no son, incluso para un observador debidamente informado, sino signos naturales de un fenómeno provocado artificialmente.

En el teatro, las cosas se presentan de un modo diferente. El relámpago y/o el trueno, producidos artificialmente, son siempre signos artificiales –visuales y/o auditivos– del rayo y la tormenta. Lo que debe ser causa de precaución es la interpretación de estos signos: el mismo efecto de luz y sonido puede significar tanto una tormenta, como la explosión de un obús o de una bomba, y puede remitir a una tormenta, a una guerra o a un atentado. Es posible también que el signo permanezca equívoco, ambivalente. Un mismo

[3] Dado que el dominio que nos ocupa es el del teatro, y que con frecuencia, a propósito de este tipo de signos, estamos obligados a introducir nuevas distinciones, cada vez que hablemos de «signo» debemos entender «signo artificial»; reservaremos los términos «signo natural», «índice» o «síntoma» para referirnos a los signos no intencionales.

significante visual o auditivo puede tener relación con dos o más significados diferentes, y remitir a referentes diversos: fenómenos atmosféricos, situación histórica o social. Pero, independientemente de tal o cual interpretación, estamos siempre ante un mismo fenómeno, un signo artificial.

¿Es posible imaginar la intervención, en el espectáculo teatral, de un signo natural del mismo orden? Completamente. Muchas veces una representación al aire libre ha sido acompañada de relámpagos y truenos de lo más auténtico. A veces los signos naturales de la tormenta son para el público una diversión o bien un índice de la amenaza que se cierne sobre el espectáculo. Pero si el fenómeno atmosférico natural se manifiesta al comienzo de *Macbeth* o de *La tempestad* de Shakespeare, en el acto III de *El rey Lear* o al final de *Dom Juan* de Molière, subrayaría maravillosamente los recursos dispuestos para el relampagueo o los truenos, y los reemplazaría si tales efectos no han sido previstos en la puesta en escena. Los signos naturales se sustituyen por signos artificiales, y son «artificializados» sin que intervenga la mano del hombre y sin error de interpretación por parte del espectador. La naturaleza en este caso ayuda al «engaño a los ojos» teatral.

Un juego más sutil puede imaginarse en el caso de que tal manifestación atmosférica –relámpagos y truenos– se produzca, siempre durante el espectáculo al aire libre, en un momento de la acción en que no se da el caso de un efecto mimético, pero en el que el público puede asociar los índices de la tormenta con la situación dramática, y entonces el fenómeno se convierte, en el espíritu imaginativo de un espectador, en símbolo de una tormenta interior que afecta a un personaje, o en signo premonitorio de una crisis que se avecina.

La tos

El segundo ejemplo clásico de un signo natural, la tos. En tanto que fenómeno psicológico es interpretable e interpretado en principio como un síntoma del estado de salud de un individuo, como una afección respiratoria pasajera o

crónica. Pero la acción de toser o carraspear puede ser, en las relaciones sociales, un signo artificial, una señal emitida deliberadamente para prevenir a alguien, para expresar la desaprobación o el desacuerdo. Evidentemente, un error de transmisión o de interpretación siempre es posible: un carraspeo intencional corre el peligro de no ser percibido como tal por su destinatario, mientras que una tosecita natural puede ser interpretada, equivocadamente, por ejemplo, como señal o signo de negación.

En un espectáculo teatral, la tos o el carraspeo son hábitos considerados como signos artificiales que indican un rasgo característico de un personaje o una circunstancia particular. Los accesos de tos de Margarita Gautier o de Violeta, síntoma de la enfermedad pulmonar del personaje, se convierten, en una representación de *La dama de las camelias* o de *La traviata*, en signos artificiales evidentes, tanto en la intención del emisor como del receptor. Cuando se trata de interpretar el carraspeo de Elmira en *El Tartufo* (acto IV, esc. 5), no hay ambigüedad alguna para el público, pues se le ha advertido de la estratagema, pero el equívoco se mantiene para Tartufo («Toséis muy fuerte, señora»), que no conoce el código convenido entre Elmira y su marido.

No obstante, la tos puede manifestarse a lo largo de un espectáculo teatral como signo natural: un actor que no consigue dominar la irritación de su garganta. Sus carraspeos serán interpretados por los espectadores como pertenecientes al papel, es decir, como signo artificial, o bien como reflejo natural, involuntario, y por consiguiente como síntoma que indica que el actor tiene precisamente ese día problemas con sus vías respiratorias. También aquí es posible el malentendido: signo natural en la emisión interpretado como signo artificial, o viceversa.

Particularidades expresivas del actor

¿En qué medida la expresión vocal, mímica e incluso gestual, de un actor puede sustituir a los signos naturales? Este problema se plantea cuando se trata de actores que no se liberan nunca (quizá porque son incapaces) de ciertas ento-

nuaciones y/o mímicas propias de su forma de hablar. A veces esa particularidad no se refiere más que a una esfera muy pequeña de fenómenos expresivos –timbre de voz, algunas entonaciones típicas, algunos tics personales– y en ese caso constituye una especie de sello individual, el rasgo distintivo del actor: la voz de Louis Jouvet es reconocible, incluso cuando se la oye sin verlo, por todos aquellos que lo han escuchado en uno o dos papeles (en España la de Gracita Morales es inconfundible). Pero el resto de la expresión vocal y mímica de un actor (por muy sobrio que sea) está en función del texto y del personaje, y las variaciones son dictadas por las situaciones dramáticas y por las exigencias de la puesta en escena. El uso de signos naturales y artificiales en la actuación de un determinado actor suele estar más o menos equilibrada.

Por otra parte, incluso si las disposiciones innatas de un actor limitan duramente sus posibilidades de expresión, su margen de maniobra, su facultad de adaptarse a un papel, siempre es posible que quien decide el reparto (director de escena, director de la compañía, autor dramático) lo escoja en función del papel: su modo natural de emisión de signos puede coincidir con las características del personaje; en tal caso la oposición entre signos naturales y signos artificiales se encontraría suprimida o disminuida. Así un actor cuya edad, o deficiencia en las cuerdas vocales, por ejemplo, ha convertido su voz en débil y vacilante, se encuentra con que le confían el papel de un personaje que presenta las mismas deficiencias. Una actriz que no se levanta de su silla de ruedas puede muy bien representar a Madame Desmermortes en *La invitación al castillo*, de Jean Anouilh, a Madame Sommenbruch en *Los Alemanes* del dramaturgo polaco León Kruczkowski, Winnie en *Oh les beaux jours* de Beckett, o Clara en *Avant la retraite* de Thomas Bernhard. Incluso el inglés Tom Kempinski ha escrito una obra sobre un dramaturgo que escribe un drama para una actriz aquejada de parálisis. Un actor inválido tiene posibilidad de asumir el papel de Sorine en *La gaviota* de Chéjov; un actor al que le falte una pierna está en disposición perfecta de intervenir en la representación de *La ópera de tres peniques*, de Brecht y sobre todo en la obra de Wolfgang Borchert *Ante la puerta*.

Aun en este caso el error de interpretación por parte del espectador es revisable. En la puesta en escena de *Sueño de una noche de verano*, por Jorge Lavelli, en la Comédie Française (1986), se ha visto a Teseo, el bello y joven duque de Atenas, andar penosamente apoyándose en un bastón. ¿Idea original del director de escena? ¿Metáfora ingeniosa? ¿Signo fuertemente artificial? Nada de eso. Pero sólo algunos de los iniciados sabían que el actor que desempeñaba tal papel había sido víctima de una enfermedad que le obligaba a esa forma penosa de andar.

Sucede también que un actor dramático escribe una obra teniendo en cuenta las particularidades expresivas de un actor o una actriz. La utilización de una manera de producir unos signos determinados, la explotación de posibilidades individuales van en un sentido, y pueden diluir la oposición signos naturales *vs* signos artificiales. Así Louis Verneuil, Jacques Deval y André Roussin han escrito obras para Elvira Popesco, en las que su acento eslavo-rumano resultaba muy a propósito para los personajes rusos, polacos, incluso italianos. ¿Y Thomas Bernhard no ha llegado a titular *Minetti* la obra destinada a su actor preferido, que le permitía desempeñar el papel llevando su propio nombre?

Pero, ¿se encuentra también este equilibrio en la oposición signos naturales/signos artificiales como resultado de un punto de partida completamente diferente e incluso opuesto? Ni la elección del actor en función del papel, ni la elección de la obra en función del actor, ni siquiera la invención de un personaje a la medida de un actor, sino la utilización de un actor cuyo abanico expresivo es limitado (utilización motivada por tal o cual razón, por ejemplo, la escasez de medios o personas de una compañía, el puesto privilegiado de la mujer o la amiga del director) no impide que pueda representar personajes muy variados.

Un ejemplo tomado de la práctica de Peter Brook ilustra muy bien este fenómeno. En *Timón de Atenas*, escenificada en 1975 por una compañía internacional, confió el papel de Alcibíades a Bruce Myers, actor de talento, que tenía, sin embargo, enormes dificultades para expresarse en francés, dificultades que se manifestaban no solamente en un acento extranjero muy fuerte, sino también en la articulación

como proceso fisiológico (sonidos «escupidos» con un doloroso esfuerzo) que arrastraban gestos crispados. Diez años más tarde se ha visto a este actor representar Karna en el *Mahabharata* de Peter Brook, los problemas de emisión de las palabras francesas no habían cambiado y originaban los mismos resultados mímicos. Los signos «naturales» (pongo comillas porque son conseguidos por medio de esfuerzos sobrehumanos, pero son naturales por oposición a las entonaciones creadas voluntariamente, artificialmente, para expresar, por ejemplo, que es un extranjero) de la pronunciación del actor son percibidos como signos naturales (acompañados de lo que se llama ruidos, en la teoría de la comunicación) por el público más o menos alertado. La oposición signos naturales/signos artificiales se difumina. Y, sin embargo, un texto pronunciado de la misma manera por el mismo actor en un contexto diferente será percibido como un conjunto de signos artificiales. En efecto, en la película francesa de Philippe Madral (guión) y Stéphane Kurc (realización), *Le génie du faux* (1985), las mismas características de la articulación de Bruce Myers, en el papel del capitán Schurmann, bajo la ocupación, han sido explotadas de un modo pertinente y los signos naturales de su tosca pronunciación francesa responden a las necesidades artísticas del guión.

Artificialidad de los signos naturales

Advirtamos también que un fenómeno de la naturaleza, el signo natural, puede ser explotado conscientemente, voluntariamente, por los creadores de un espectáculo. En este sentido, se encuentran incluso indicaciones en el mismo texto dramático. Los artesanos atenienses de *Sueño de una noche de verano* preparan su espectáculo afrontando las dificultades de la puesta en escena:

> Lecoing.– Pero hay todavía dos cosas difíciles: conseguir el claro de luna en una habitación; pues, vos lo sabéis, Pyramo y Tisbe se encuentran en el claro de luna.
>
> Enrique. ¿Acaso la luna brillará la noche que actuemos?

> BOTTOM: ¡Un calendario! ¡Un calendario! Mirad en el almanaque: encontrad el claro de luna, encontrad el claro de luna.
>
> LECOING: Sí, la luna brilla precisamente esa noche.
>
> BOTTOM: Bien, podéis dejar abierta una lucerna en la ventana del salón en que actuaremos; y la luna podrá brillar a través de esa lucerna (acto III, esc. 1).

Idea ingeniosa, aunque finalmente tuviera que ser sustituida por un hombre con una linterna. En cambio, la representación organizada por Treplev, en el primer acto de *La gaviota* de Chéjov, tendrá como decorado la luna en el momento en que aparece sobre el lago: «se abrirá la cortina a las ocho y media en punto, cuando la luna salga –anuncia el joven autor–». Signo natural artificializado, espectacularizado.

La artificialización de los signos naturales que se muestran en el curso de una representación escénica puede adoptar las formas más variadas. Los ruidos de un avión, en una sala mal insonorizada del exterior, incitan, por ejemplo, al actor a meter en el diálogo la exclamación «¡Oh!, esos aviones». Un paso en falso de un actor, signo involuntario, puede ser artificializado por su compañero de reparto, como si estuviese previsto en la puesta en escena.

La interrelación de lo natural y de lo artificial de un signo no acaba aquí. Se puede desarrollar toda una dialéctica basada en las diferencias del punto de vista, diferencias entre el emisor y los receptores. Durante la representación de una obra de Thomas Bernhard, *Les apparences sont trompeuses*, uno de los dos hermanos, Roberto, al servir agua (acto II), suelta el vaso, que cae y se rompe. Esto no estaba previsto en el texto. ¿Desgracia del actor? Signo natural. Y en la escena siguiente vuelve con un esparadrapo en el dedo: se habrá herido al recoger los vidrios rotos. El espectador no alertado interpretará el episodio del vaso roto y del esparadrapo como signos artificiales, a pesar de que el primero haya sido un accidente involuntario, y el segundo sea indicio de una verdadera herida. Solamente el equipo del teatro, y quizá algún espectador que conozca bien la obra, se habrán dado cuenta.

Capítulo V

SIGNOS MOTIVADOS / SIGNOS ARBITRARIOS

La segunda gran división de los signos, que vamos a considerar, es la de signos motivados y signos arbitrarios, o dicho de otra manera, motivados *vs* no motivados o inmotivados, arbitrarios *vs* no arbitrarios. Esta distinción no coincide con la de signos naturales y signos artificiales, que acabamos de ver, porque unos y otros pueden ser motivados o no motivados, arbitrarios. Por otra parte, la oposición motivado/arbitrario no tiene relación directa con el criterio de semejanza (éste será explotado en los rasgos que señalemos sobre el carácter icónico o mimético del signo) ni con la noción de convencionalidad (ésta será discutida en el capítulo siguiente, si bien conviene señalar desde ahora que algunos autores confunden signo arbitrario con signo convencional).

Algunos criterios y definiciones

En una situación terminológica tan confusa, es necesario precisar tan claramente como sea posible el criterio o los criterios de la oposición motivado/arbitrario, y en principio definir ambos términos. La mayoría de los semiólogos que utilizan estos vocablos se refieren al debate entre los lingüistas (Saussure, Hjelmslev, Benveniste), y se sitúan en el punto de vista de la lingüística, actitud no pertinente porque hay que tener en cuenta el enorme universo de los signos más variados, sobre todo aquellos que se manifiestan en un espectáculo teatral.

¿Qué es un signo motivado? Señalamos en primer lugar que el problema de la motivación puede situarse de una parte entre el significante y el significado, y de otra entre

el significado (eventualmente el signo) y el referente, es decir, la «cosa» designada. En segundo lugar, puede plantearse la cuestión de la motivación o de la inmotivación de un signo no como elemento aislado sino en relación a su contexto semiótico, o sea, en la isotopía de que forma parte, en sus relaciones con los otros signos, quizá en sus relaciones intersemióticas, es decir, en relación con muchos sistemas de signos, situación, por otro lado, frecuente en el espectáculo teatral. Esta será la motivación o la inmotivación externa (contraria a la motivación interna ya señalada), situada en el nivel que Charles Morris denomina sintáctico (distinto del semántico y del pragmático) [1].

En resumen, ¿para *quién* un signo es motivado o inmotivado? ¿Para aquél que lo produce o para aquél que lo percibe y lo interpreta? Hay que introducir una distinción capital en toda consideración acerca de la dicotomía motivado/arbitrario, la distinción entre el nivel de la emisión y el de la recepción.

El artículo «Arbitrario» del *Diccionario* de Greimas y Courtés privilegia la «recepción». Al comentar la teoría saussureana, habla del carácter no fundado, inmotivado, de la relación significante-significado del signo lingüístico, carácter inmotivado «es decir imposible de interpretar en términos de causalidad», y constata, en el parágrafo siguiente: «El carácter arbitrario o más o menos motivado de los signos no procede de su naturaleza de signos, sino de su interpretación, es decir, del sentimiento o de la actitud que una sociedad lingüística o un individuo mantiene respecto a los signos que utilizan» [2].

En cuanto a la definición propuesta por el *Diccionario* de Georges Mounin –«Un significante se denomina motivado

---

[1] A propósito del signo icónico (sobre el que volveremos más adelante: vid. cap. VII), y a partir del triángulo significante-*type*-referente («type» equivale a nuestro «significado»), el Grupo μ, al reconsiderar el concepto de motivación, distingue entre eje significante-referente, por un lado, y eje significante-*type*, por otro.

[2] Una útil exposición, en francés, del sentido que adquieren estas tres nociones en la obra de Morris la ofrece Roland Posner, en «La syntactique. Sa relation à la sémantique et la pragmatique, à la morphologie et la

cuando las razones de elección de su forma son transparentes»[3] no prejuzga el punto de vista. De hecho, los dos criterios, el de las «razones de la elección de la forma» (Mounin), como el de la «relación causal o natural» (Greimas y Courtés), son aplicables tanto al nivel del emisor como al nivel del receptor. La distancia entre los dos puntos de vista es a veces considerable, y determinante. Las razones de elección de la forma de un signo pueden ser totalmente transparentes para el creador (por tanto, signo motivado), sin serlo para el destinatario (por tanto, signo arbitrario). La relación causal entre el significado y el significante de un signo, así como la relación entre éste y su referente, puede ser evidente para el emisor (signo motivado, según este criterio) sin que lo sea para el receptor (signo arbitrario).

Dejando a un lado la definición puramente psicológica del término «motivado» (motivación como «factor que predispone al individuo a realizar ciertos actos»), considerando como motivado un fenómeno que se explica, y justifica, y añadiendo los criterios mencionados sobre la causalidad y la transparencia, trataremos de ver cómo este concepto se aplica a diversas categorías de signos.

Algunos ejemplos

La mayor parte de los signos lingüísticos, como signos artificiales, son arbitrarios. La opinión de Saussure, en este punto, está muy dispersa en su obra. No obstante, Saussure señala directamente las excepciones de esta regla. En principio, las onomatopeyas (algunos lingüistas posteriores han ido demasiado lejos en la interpretación de este fenómeno[4]); señalemos que en la palabra «coco-

---

syntaxe, et à la syntagmatique et la paradigmatique», *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, en edición de Herman Parret y Hans-George Ruprecht, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1985, t. 1, págs. 73-96. También se ofrece allí una amplia bibliografía sobre el tema.

[3] *Dictionnaire de la linguistique*, bajo la dirección de Georges Mounin, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, pág. 223.

rico» la motivación se sitúa entre el signo verbal y su referente. Por otra parte, en el capítulo «Arbitrario absoluto y arbitrario relativo», Saussure cita, entre otros, el ejemplo de «veinte», que es inmotivado, y de «diez y nueve», que no lo es en el mismo grado» (*Curso*, pág. 181); diríamos que la motivación (relativa) del vocablo «diez y nueve» no se sitúa necesariamente entre el signo y su referente, sino que es interna al signo, y es de orden estructural.

En cuanto a los signos gráficos de la escritura, los más frecuentemente motivados en origen pierden esta característica a lo largo de la historia y se convierten en arbitrarios en la conciencia de las generaciones posteriores. Es el caso de algunos pictogramas o ideogramas, y también de los signos de la escritura fonética. ¿Quién se da hoy cuenta, al escribir cualquiera de las letras del alfabeto latino que sus lejanos ancestros en la escritura fenicia representaban en principio un objeto? El paso del carácter motivado al carácter arbitrario de un signo se produce en el tiempo, con todo lo que esto comporta de matices, individualidad y relativismo.

La mayor parte de los signos naturales son motivados. Tomemos los ejemplos clásicos, analizados en el capítulo anterior. Por lo que se refiere al rayo y al trueno como signos de un fenómeno atmosférico natural, la cuestión de la motivación no se sitúa en el nivel de la emisión, a falta de un emisor consciente, voluntario (a no ser Zeus para los griegos clásicos, el Dios de los judíos y de los cristianos, el Ser Supremo para los adeptos de tal o cual religión, pero en estos casos se desliza hacia la recepción y la interpretación del signo). Para el que percibe un rayo o un trueno, la relación entre el significante (luz o ruido) y el significado (idea del rayo o del trueno) parece motivada, como la relación entre este signo y su referente (el relámpago, la descarga eléctrica).

En el caso de la tos como síntoma, es decir, como signo natural, la relación entre significante (ruido y espasmo) y

---

[1] Cfr., por ejemplo, el artículo de Roman Jakobson, «Pourquoi 'papa' et 'mama'?», en *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Minuit, 1969, pág. 118-130. [Trad. esp.: *Lenguaje infantil y afasia*. Madrid, Ayuso, 1974.]

significado (idea de la tos) parece evidente tanto para el emisor como para el receptor. En cuanto a la relación causal entre el signo-síntoma y su referente (irritación de la garganta o de la tráquea), si es motivado para el emisor, corre el riesgo de no ser transparente para el receptor, que puede elegir entre varias interpretaciones posibles ligadas a diferentes motivaciones causales: irritación debida a una bronquitis, paso de la saliva a la tráquea, asma, un tic nervioso...

Tercer ejemplo citado, la huella de un pie. Es un índice que presenta, en el nivel del emisor, una solidaridad absoluta de significante, significado y referente: la cuestión de la motivación no se plantea, a no ser que exista intención de dejar un mensaje, una señal para que sea interpretada (en cuyo caso sería un signo intencional, por tanto, artificial y la relación causal dependería del emisor). Para el receptor, la pisada (en tanto que índice, es decir, signo natural, no intencional) es signo plenamente motivado, al igual que la relación entre el signo y su referente: el pie del hombre o del animal que ha dejado la huella. Es preciso, por tanto, tener en cuenta el ámbito de la libertad en lo que se refiere a una eventual interpretación de un signo ambiguo: ¿se trata del pie de un compañero que se ha perdido de vista o de un extranjero? ¿se trata de un ciervo o de un jabalí?

El ejemplo del signo natural (índice) que, en las relaciones significante-significado-referente posee, para el receptor, una tasa máxima de motivación (en el sentido en que la hemos definido: causalidad, transparencia, etc.) es la huella digital dejada por un desconocido, descubierta y descifrada por especialistas, huella que permite identificar a un individuo entre millones de variantes posibles. Y también, en el estado actual de la ciencia, algunos parámetros de la sangre o del esperma (lo que se llaman huellas genéticas), pues cada individuo lleva en ellas inscrito su propio código personal, diferente de todos los demás.

Cuando los signos naturales son reproducidos artificialmente por necesidades de la representación teatral, su carácter motivado se consolida y refuerza. El rayo o el trueno, que no tienen emisor humano en la naturaleza, sí lo tienen en el teatro; un emisor por el cual las relaciones entre

el juego de luz (o de ruido), la idea de relámpago (o de trueno), y el rayo o la tormenta como referente, están perfectamente motivados, con menos ambigüedad que, eventualmente, para el público. La tos de un comediante, cuando está inscrita en el papel de un personaje, encuentra a los ojos de los espectadores una relación motivada con su referente.

¿Qué ocurre en el ámbito de la expresión gestual y mímica? Como se sabe, en la vida social, el meneo de cabeza de arriba abajo o de derecha a izquierda para expresar «sí» o «no» es arbitrario, y su significación es diferente en las distintas civilizaciones [5]. Por el contrario, el signo (señal) gestual de la mano o del dedo para decir «ven aquí» (deíctico) es motivado: indica la dirección (es también icónico o mimético, pero este es otro aspecto del problema), las relaciones significante-significado-referente están en este caso topológicamente motivadas; por esta razón son descifrables en todas las civilizaciones, y en todos los medios culturales.

Dialéctica motivado-arbitrario

La dialéctica motivado-arbitrario se presenta en cuanto se analiza el funcionamiento de los colores en la señalización de las carreteras. ¿El rojo para indicar la obligación de parar («stop, peligro») y el verde para expresar la vía libre, son signos motivados o arbitrarios? ¿El papel significativo del rojo para expresar el peligro tiene motivaciones en las tradiciones ancestrales (¿connotación con el fuego?, ¿con la sangre?) y en la psicofisiología de los colores (el rojo emite estímulos más vivos, tiene ventajas sobre los otros colores para atraer la atención). Pero si estas circunstancias han podido quizá motivar en el origen la elección del significante «rojo», el usuario de la señalización de carreteras, es

[5] Se ha tratado de encontrar la motivación de tales gestos, por ejemplo, el meneo de cabeza de arriba a abajo como expresión de sumisión («sí»), movimiento de derecha a izquierda como disposición a escuchar («sí»), pero las explicaciones de este genero resultan poco convincentes, y con frecuencia están privadas de carácter universal.

decir, el destinatario, es por lo general desconocedor de ello. Para él se trata de una convención que podría ser cambiada cualquier día (como se cambia el sentido único de una calle en el pueblo), y es por tanto un signo arbitrario.

Se utilizan además, en la señalización de carreteras, muchos otros colores, particularmente el negro y el blanco, el naranja, el azul y el amarillo, con diferentes combinaciones. Si el rojo puede ser considerado, en rigor, como signo motivado, no es lo mismo, sin embargo, para la alternativa negro y blanco, o azul y verde. El fondo azul es utilizado en las señales que indican consejo (contrariamente al rojo de los signos de prohibición o de advertencia), pero la alternativa azul-verde para indicar el tipo de ruta es arbitraria, el empleo de estos dos colores varía además de un país a otro.

Añadamos que los numerosos empleos del color rojo o de la alternativa rojo-verde en la vida cotidiana del siglo del automóvil están motivados por su referencia a la señalización de carreteras: cuadro verde o cuadro rojo en la aduana de los aeropuertos para señalar «nada que declarar» y «mercancía para declarar»; medicamentos peligrosos en el panel A, señalados por un cuadro rojo, y los del panel C, no peligrosos, señalados con un cuadro verde; remesa señalada en las rebajas de los grandes almacenes «excepto los artículos señalados con un punto rojo», etc. En estos usos derivados, la etiqueta roja es un signo cuya motivación es clara para todo el que utilice las vías de comunicación, conductor o peatón. Igual ocurre con la expresión «fuego verde» cuyo empleo se hace cada vez más frecuente en todo tipo de situaciones.

Sabemos, por otra parte, que el papel significativo de los colores en la vida social puede variar enormemente al pasar de una civilización a otra: el negro, signo de luto, es reemplazado por el blanco en los países de Extremo Oriente. Esto ocurre también en el dominio de la música.

> El modo mayor, en la música europea, expresa alegría, mientras que el modo menor expresa tristeza. Pero en ciertas culturas puede suceder al contrario. Una música japonesa de fiesta es la utilizada en la escena fúnebre de *Madame Butterfly*

> [...]. La asociación de un modo a un sentimiento parece ser arbitraria, pero una vez fijado convencionalmente se convierte en necesaria («arbitrariedad vertical») [6].

El musicólogo y semiólogo nipón se refiere aquí al concepto de la «doble arbitrariedad (*arbitrariness*) del signo», vertical y horizontal, propuesta por el lingüista japonés Keizabro Maruyama.

En el teatro

La explotación de los colores en el teatro repercute y amplía los matices, las vacilaciones y las dudas en lo que se refiere a su carácter motivado o arbitrario. Tomemos el caso de un uso estrictamente codificado. El cuadro comparativo de la significación de los colores en el maquillaje, y las máscaras de las formas teatrales tradicionales de muchos países asiáticos (India, China, Japón, Corea), muestran disparidades sorprendentes y prueban que no puede hacerse hincapié en la motivación absoluta, universal. El blanco en el maquillaje de la Opera de Pekín (con todos los matices, particularmente un blanco mate o brillante, un maquillaje total o parcial) remite a un personaje trágico, a un personaje que no es leal, mientras que la máscara blanca en el teatro coreano representa la pureza, la bondad, la nobleza (como el blanco en el maquillaje del Kabuki japonés). Y por otra parte, el negro, que indica la franqueza y la audacia en China, significa el vicio, el mal, en Corea. La arbitrariedad es predominante en la elección de los colores. Sin embargo puede haber motivaciones puntuales para tal o cual color, como ocurre con el empleo particular de una u otra tradición teatral; el público ve signos que están para él motivados.

El empleo del rojo, del negro, del blanco o del contrate negro/blanco en el decorado y en el traje del teatro occidental está fundado, a menudo, en tradiciones propias de

---

[6] Shuhei Hosokawa, «How Saussurian is a Music?», en *Musical Grammars and Computer Analysis*, Actas del Congreso de Módena, Firenze, Olschki, 1984, pág. 157.

cada civilización, y responde a signos motivados. Volviendo a la significación de la alternativa rojo-verde en la señalización de las carreteras, la representación de este tipo de signos en el escenario, por tanto un uso secundario, crea signos plenamente motivados incluso en el caso de que su primer uso, el grado o el hecho mismo de la motivación, haya sido dudoso.

He aquí una situación más compleja. En la puesta en escena de *Titus Andronicus*, algunos personajes llevan trajes modernos y pistolas automáticas. Sus sombreros de fieltro, sus uniformes, sus metralletas son signos perfectamente motivados (signos icónicos-miméticos, signos-objetos), y no existe ninguna ambigüedad en lo que se refiere a su forma y función, son transparentes desde el punto de vista de sus relaciones significante-significado-referente. Sin embargo, en la primera réplica de la obra:

> SATURNINUS.– Nobles patricios, protectores de mis derechos, defended con las armas la justicia de mi causa; y vosotros, conciudadanos, mis queridos compatriotas, haced valer con vuestra espada mi título heredado. Soy el hijo mayor del último que ha llevado la diadema imperial en Roma.

la duda surge entre los espectadores en cuanto a la motivación de los signos «sombrero» o «metralleta»; no por su motivación interna, sino externa. Esto incita al público a ver, en los elementos modernos, signos inmotivados, ya que su carácter arbitrario ha sido elegido por los realizadores del espectáculo.

Un efecto semejante podía producirse en la representación de *Antonio y Cleopatra* (puesta en escena por Roger Planchon, 1978). Los trajes civiles (traje de diplomático) y militares y las armas propias del siglo XX, cuando son confrontadas con el título de la obra, título que tiene una fuerte connotación histórica, dan al espectador la impresión de la no-motivación o, después de reflexionar y de la lectura de los comentarios del director de escena, de una segunda motivación.

En fin, un ejemplo radical, tomado, esta vez, del ámbito literario: un conjunto de signos lingüísticos, por tanto arbi

trarios como tales, parece inmotivado en sus relaciones. Estoy pensando en un texto compuesto según el método practicado por algunos dadaístas, y que consiste en tirar al azar las palabras escritas previamente sobre trozos de papel y ponerlas luego unas al lado de otras. La fortuita secuencia de palabras que resulta es susceptible de ser interpretada por el lector que llega eventualmente, y puede encontrar en ella significaciones inesperadas y originales; no obstante, este montaje es para sus realizadores arbitrario por definición, pues la no-motivación está en la misma raíz de la experiencia.

¿Qué es lo que se deduce de nuestras consideraciones sobre el carácter motivado *vs* inmotivado de los signos? Esta distinción no se corresponde con la que se da entre signos naturales y signos artificiales, y sin embargo necesita ser bien matizada. Se corre el riesgo de deslizarse de lo arbitrario a lo motivado o viceversa, al pasar de la situación interna de un signo a su situación externa, a su contexto semiótico, cambiando el punto de vista del emisor por el del receptor, al pasar del signo natural al signo social, de una civilización a otra, o de un periodo histórico a otro. Las variables del signo, en lo que concierne a su carácter motivado o arbitrario, se sitúan en varios ejes que se cruzan: eje diacrónico (proceso histórico), eje geográfico, eje socio-cultural, eje del proceso comunicativo, eje estructural.

En cuanto los signos se utilizan en el teatro, el hecho mismo de su utilización en el marco de un espectáculo les confiere habitualmente un grado de motivación superior al que tienen en su origen, en la naturaleza o en la vida social. En una escala cuyo primer grado fuera el arbitrario absoluto, el signo teatral se situaría casi siempre, uno o varios grados más arriba que su equivalente no teatral.

Capítulo VI

SIGNOS CONVENCIONALES

Para precisar bien la noción de signo convencional, evitando confusiones con la de signo artificial y signo arbitrario, y a fin de verificar la utilidad de este concepto en el análisis del hecho teatral, partiremos de definiciones elementales de la convención: «norma, acuerdo, convenio» o «lo que resulta de un acuerdo recíproco, de una norma aceptada».

Si los signos naturales producidos sin participación del hombre (como los fenómenos atmosféricos) no están afectados por la convencionalidad, no ocurre lo mismo cuando se trata de otras categorías de signos naturales, por ejemplo los fenómenos psicológicos manifestados en el cuerpo humano. Hemos citado el ejemplo de la tos como signo natural o síntoma. Provocada por el mismo mecanismo psíquico, la tos se exterioriza de modo diferente en un bebé, un patán o una persona de alcurnia: el significante adopta variantes debidas a la ausencia o presencia de ciertas convenciones sociales. Precisamente en una sala de teatro, durante un espectáculo (como durante un concierto o una conferencia pública), se puede observar la diversidad de formas de toser, debidas no sólo a factores psicológicos, sino también a reflejos convencionales procedentes de la educación. Evidentemente, en algunos casos, es difícil distinguir la tos como signo natural, síntoma independiente de la voluntad del hombre, de todo un «envoltorio» de comportamientos convencionales.

En los signos artificiales se cuestiona de modo muy especial si los signos deben su forma significante, o incluso su existencia, a una convención. Los signos lingüísticos, que pertenecen a la categoría de signos artificiales, son casi todos convencionales, si se les aplica las normas que hemos citado.

Los sonidos articulados, que no tienen relación con «un acuerdo recíproco, una norma aceptada», pueden tener una significación, pueden ser signos vocales de alguna cosa, pero no como signos lingüísticos. El ámbito de la lengua es, por otra parte, el campo en el que los signos convencionales sobrepasan el de los signos arbitrarios. Hemos dicho, siguiendo a Saussure, que cierto número de signos lingüísticos se escapan al principio de la arbitrariedad, que son motivados (la onomatopeya «cocorico»). Pero incluso éstos son convencionales, la prueba es que el vocablo que reproduce el canto del gallo difiere de una lengua a otra (inglés *cock-a-doodle-doo*, alemán *kikeriki*, italiano *cicchirichi*, polaco *kukuriku*, sueco *kukeliku*). En cuanto a los signos de la escritura, motivados o arbitrarios, son siempre convencionales, y su uso deriva de normas aceptadas deliberadamente.

En la dicción de cada individuo, y más particularmente de un actor, los elementos naturales o artificiales –lo hemos visto– se mezclan, como también los elementos motivados y no motivados. Es necesario atribuir también a convenciones –sociales, geográficas, educativas, profesionales y otras– una parte considerable de las particularidades de la dicción: algunos signos de la entonación son convencionales. La misma observación se encuentra en la mímica y en los gestos. Hemos dicho, por ejemplo, que el movimiento de cabeza para decir «sí» o «no» es arbitrario, mientras que el gesto de la mano o del dedo que expresa «ven aquí» es motivado. Pero en ambos casos se trata de signos convencionales; no solamente el significante del signo es arbitrario, sino también el significante del signo motivado está aquí determinado por una convención. En la Opera de Pekín, el gesto horizontal de la mano, a izquierda y a derecha, expresa la orden de alejarse, mientras que se invita a alguien a acercarse por el movimiento de la mano de arriba a abajo (como para decir adiós en las civilizaciones occidentales).

El color en el teatro

El tema de la convencionalidad y su no pertinencia en relación a la oposición motivado / arbitrario se presenta en

cuanto se analizan los colores en su uso significante. Volveremos sobre aspectos de algunas cuestiones del capítulo anterior. Si se puede preguntar sobre el carácter arbitrario o motivado del color rojo en la señalización de las carreteras, está fuera de duda que el rojo, como cualquier otro color usado en ese sistema, es un signo convencional. Solo un acuerdo, una norma, pueden dotar a los colores de un papel sémico, y un nuevo acuerdo, otra norma, pueden hacer cambiar su valor significativo. Por el contrario, el empleo segundo del color rojo o la alternativa rojo-verde, por analogía a la señalización de carreteras, está en el origen, como hemos visto, de los signos motivados; a pesar de lo cual son no menos convencionales que los colores en su primer uso.

En el teatro, la motivación y la arbitrariedad en la utilización de los colores se suman a una tendencia general que refuerza el carácter motivado. Motivados o arbitrarios, los signos de color no son necesariamente convencionales. La luz roja en el acto IV de *Orfeo en los infiernos* de Offenbach («el teatro arde» indica el texto de Hector Crémieux), o en *Huis clos* de Sartre, sería un signo convencional, motivado por la tradición cultural relativa al infierno, mientras que la luz azul tamizada en *El sueño de una noche de verano* sería un signo motivado, pero no convencional, pues su motivación resulta de la observación de un fenómeno natural y no de una convención, es decir, de un acuerdo convenido socialmente[1]. Por el contrario, una luz blanca muy fuerte en la escena del infierno de *Orfeo*, o en el bosque ateniense de *El sueño*, sería un signo no convencional y arbitrario (a menos que una motivación haya dictado la elección al realizador y, eventualmente, haya llegado a la consciencia del espectador).

Los colores en el maquillaje y en las máscaras de ciertas tradiciones teatrales son frecuentemente, según hemos visto,

[1] Haríamos un uso amplio, y peyorativo, del término «convencional», si dijéramos que la luz azul en una representación de la obra de Shakespeare es un signo convencional, es decir, motivado por una convención, por la tradición teatral naturalista; convencional significaría aquí poco original. Cfr. las referencias con las que concluimos este capítulo.

signos arbitrarios; de todos modos son convencionales porque su valor significativo se fundamenta en normas conocidas por el público, o al menos por una parte del público. Se advierte, no obstante, alguna vez, un desajuste entre la creación y la recepción (interpretación), y también la diferencia entre el espectador alertado y el espectador inmaduro: para éste los signos de los colores serán arbitrarios y convencionales, pues no es capaz de descifrar las convenciones, ni conoce las reglas del juego.

Veamos un ejemplo insólito de la oposición blanco/negro en la iluminación. La obra de Peter Shaffer *Black Comedy* (1965) descansa sobre un efecto de contraste entre la escena iluminada y el negro absoluto, en secuencias intermitentes, y este juego de luces indica cortes de corriente eléctrica reiterados, durante un cocktail. Signos que tienen su referente en la realidad de la vida cotidiana, y que son, por tanto, en sí mismos, motivados. Pero la originalidad de la obra reside en el hecho de que los momentos de falta de corriente se manifiestan mediante una iluminación violenta (de ahí los efectos cómicos: personajes a los que se ve actuar desenfadadamente «en el fondo negro»), mientras que los momentos de iluminación cambian su significado por el negro. En el contexto de todo lo que pasa sobre la escena (palabras, movimientos, gestos, mímica), los signos de luz aparecen como arbitrarios; la motivación interna de los signos (significante-significado-referente) se acompaña, en el nivel sintáctico, de la arbitrariedad externa. Sin embargo, esta arbitrariedad corresponde a una norma establecida con precisión que consiste en una inversión entre significantes y significados (oscuro=claro, claro=oscuro), por tanto, en una imposición por parte de los creadores del espectáculo (autor dramático y director de escena), convención que el público llega a captar muy pronto para interpretar correctamente el desarrollo de la acción. Se trata, en este caso, no de una convención social (incluso si Peter Schaffer evoca una tradición de teatro chino, que no es necesariamente conocida por los espectadores de su comedia), sino una convención creada y propuesta *ad hoc*, para una sola obra, convención que está en contradicción con el aspecto natural, habitual, de las cosas.

SUPERPOSICIÓN DE LOS DIFERENTES ASPECTOS DEL SIGNO

¿Qué se puede deducir de estos ejemplos, limitados al papel sémico de los colores en una representación teatral (el color tiene la ventaja de afectar a muchos medios de expresión, a muchas «materias»: iluminación, decorado, trajes, peinados, maquillaje, accesorios, prácticamente a todos los signos visuales en el espectáculo)? Los signos cromáticos o, más precisamente, los signos vehiculados por el color (que es, en sí, vehiculado por las «materias» mencionadas) pueden ser motivados y convencionales a la vez, motivados y no convencionales, arbitrarios y no convencionales, e incluso arbitrarios y convencionales. Esto confirma –como hemos dicho– que el concepto de convención, en el estudio de los signos, es independiente de los conceptos motivación/arbitrariedad.

Reunimos aquí algunas observaciones contenidas en el artículo «Convención», firmado P. A. B. (Per Aage Brandt), del 2º tomo del *Diccionario* de Greimas y Courtés:

> La convención [...] remite [...] a la tradición, que, a su vez, remite a la fundación, [...]: por la fundación implicada, la convención es fatal, y por consiguiente *arbitraria*, y gracias a la tradición igualmente implicada, es casi natural y por tanto *motivada*, pues se inscribe en una red filológicamente recuperable de significaciones inevitables y eventualmente buscadas. Las *lenguas* naturales y artificiales son convencionales, proceden de una convención: cuanto más tradicionales son, y más «naturales» son, menos tradicionales serán y más se llamarán «artificiales». Los *lenguajes* artísticos, manifestados en obras únicas, son quizá incluso antitradicionales y no se convierten en lenguas, porque tienden, en sus realizaciones, al acto de creación exclusivamente. Ahora bien, el aspecto tradicional hace imposible la asignación de un sentido, la estabilización de una función del signo. Las convenciones son, pues, por así decirlo, los protosignos, en la medida en que un mínimo de tradición les permite connotar, mientras que un máximo de tradición añadirá a esa connotación una denotación más o menos estable.

Ninguna parte del entrecruzamiento de los aspectos naturales, artificiales, motivados, arbitrarios y convencio-

nales de los signos es más sorprendente que en la representación de un cantante de ópera. Esto se inicia ya en la emisión de la voz y en la articulación, sometidas a las indicaciones de la partitura y de la técnica vocal. Concierne también a ciertos gestos repetitivos, reconocidos por el público como ultra-convencionales (en un sentido peyorativo), pero que no son más que signos-reflejos inconscientes o apenas conscientes, motivados desde el punto de vista psicológico y sin embargo arbitrarios en sus relaciones con los otros niveles significantes de la realización. La mímica de un cantante o una cantante lo que constituye, sobre todo, desde este punto de vista, una red inextricable. Para tener una idea, basta consultar una obra que dé estos consejos a los cantantes:

> En la fonación, la mandíbula debe permanecer floja y flexible [...]. Cuando se baja, facilita el descenso laríngeo y aumenta la altura de los resonadores. En la emisión de las notas agudas alcanza la máxima abertura [...]. En el canto, es deseable poner la punta (de la lengua) detrás de los incisivos inferiores, para evitar todo movimiento exagerado de retroceso. El lugar y la forma de los labios permiten modificar la coloración del sonido: cuando están redondeados hacia adelante (en forma de tubo), la voz es más sorda, más sombría; cuando están recogidos hacia atrás, en una posición más o menos sonriente, la voz es más clara [...]. La mímica del conjunto de la cara trasluce (o traiciona) lo que siente el sujeto durante la emisión de los sonidos: las cejas fruncidas corresponden generalmente a un esfuerzo, un movimiento de los ojos hacia lo alto es expresión del miedo de no alcanzar el tono, etc. Sería bueno buscar una mímica a la vez distendida y ligeramente sonriente (sonreír con los ojos y los pómulos)[2].

Por lo que se refiere al teatro, como toda actividad artística, diremos, siguiendo la observación análoga que hemos hecho a propósito de la motivación, que el hecho mismo de ser utilizado en un espectáculo confiere a todo signo un grado de convencionalidad superior al que posee su proto-

---

[2] Guy Cornut, *La voix*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1983, págs. 107-108.

tipo en la vida real. Por esto, los actores del teatro, como los creadores de cualquier ámbito artístico, procuran desconvencionalizar los signos, librarlos de normas, de conveniencias, para crear signos «nuevos». A la luz del análisis semiológico, esta desconvencionalización, esta renovación, puede darse en el interior de un signo (relación significante-significado), entre el signo y su referente, entre varios signos, o bien en un contexto semiótico más amplio, y particularmente en relación a convenciones y tradiciones teatrales en boga[3]. A veces se trata de un proceso ilimitado: la desestabilización semiótica se restablece, la desconvencionalización engendra convenciones nuevas, convenciones que otros (o los mismos) creadores tratarán de renovar. La lucha contra las convenciones y la creación de convenciones nuevas es la dialéctica del arte que procura no anquilosarse.

Volvamos ahora a San Agustín, quien se sirvió, para ilustrar el problema de los signos que llamamos convencionales, de un ejemplo tomado de la práctica teatral de su época:

> Los signos que hacen, al danzar, los histriones no tendrían sentido si los tomasen de la naturaleza y no de la convención y del asentimiento de los hombres. Sin esto, la exaltación del público, cuando en los primeros tiempos danzaba un actor de pantomima, no hubiera anunciado al pueblo de Cartago lo que el bailarín quería expresar [...]. Incluso hoy, cuando uno entra en el teatro sin estar iniciado en semejantes puerilidades, es inútil que preste toda su atención, si no conoce la significación de los gestos de los actores. A pesar de todo, todo el mundo busca un parecido en el modo de significar, de forma que los signos mismos reproduzcan, en lo posible, la cosa significada. Pero como una cosa puede recordar a otra de diferentes maneras, de tales signos no puede haber, entre los hombres, un sentido determinado que concite un asentimiento unánime[4].

---

[3] Cfr. Tadeusz Kowzan, «Avant-garde, modernité, créativité: Jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre», *Semiotica*, vol. 59, núms. 1-2, 1986, págs. 69-91.

[4] *De doctrina christiana*, libro II, XXV, 38, cit. de las *Oeuvres de saint Augustin*, 1ª serie, t. II, en trad. de G. Combes y J. Farges, Paris, Desclée de Brouwer, 1949 (299-301).

Capítulo VII

¿ICONISMO O MIMETISMO?

Signo icónico

Las discusiones sobre el signo icónico, en semiología o semiótica, han sido suscitadas por las teorías de Peirce. El ha sido quien, en su clasificación triádica, ha introducido el término «icono»; aunque Peirce insiste en la dimensión visual del icono, no excluye de esta categoría los fenómenos no visuales, especialmente los auditivos. En su definición de icono (vid. cap. III), Peirce acude al ejemplo del «sentimiento provocado por un fragmento musical, considerado como la reproducción exacta de las intenciones del compositor» (8335, *Écrits* 32).

El término y el concepto de signo icónico han conocido desde entonces fortunas muy variadas. Se discute, por una parte, la aplicación de este término a tal o cual dominio significante, y por otra parte, la conveniencia del concepto mismo de iconicidad. En el transcurso de uno de los debates del congreso international sobre el signo icónico, celebrado en 1949, Thomas A. Sebeok distinguía entre dos tipos principales de estudiosos: iconófilos *vs* iconoclastas[1]. Las críticas formuladas por Umberto Eco, a partir de *La estructura ausente* (1968), han sembrado la duda entre ciertos partidarios del iconismo, mientras que la escuela de Greimas no ha dejado de manifestar sus reservas en lo que concierne al signo icónico (cfr. el *Diccionario* de Greimas y Courtés, así como los trabajos de Jean-Marie Floch)[2].

---

[1] Comunicación presentada al congreso celebrado en setiembre de 1975 sobre Charles Sanders Peirce: Thomas A. Sebeok, «Iconicity», *M* [odern] *L* [anguage] *N* [otes], vol. 91, núm. 6, diciembre de 1976, pág. 1431 ss.

[2] Advirtamos que los números 2 y 3 de la revista *Versus*, de 1972, fueron dedicados en gran parte al problema de los signos icónicos.

No está de más recordar el origen de este término, así como algunas etapas de su implantación en Europa. Procedente del griego εἰκών = imagen (*eikón, eikonos*, y relacionado, por ciertos etimólogos, con el término lituano *paveikslas* = cuadro, pintura), hace su aparición a lo largo del siglo XVI en inglés, francés e italiano, en principio en compuestos como «iconología», «iconografía» o «iconoclasta». Hacia 1676 se advierte, en inglés, el empleo de la palabra *icon* en retórica, con el sentido de comparación (*a simile*). De la misma época datan los derivados ingleses *iconici, eiconic, iconical*. La palabra *icon* tendría durante mucho tiempo el sentido de una imagen, una representación, un retrato, una estatua, una ilustración. Con todo, el *Webster's New International Dictionary of the English Language* (2ª ed., 1950) señala como «rara» la siguiente acepción del término: «A symbol hardly distinguishable from the object symbolized» (un símbolo difícilmente distinguible del objeto simbolizado).

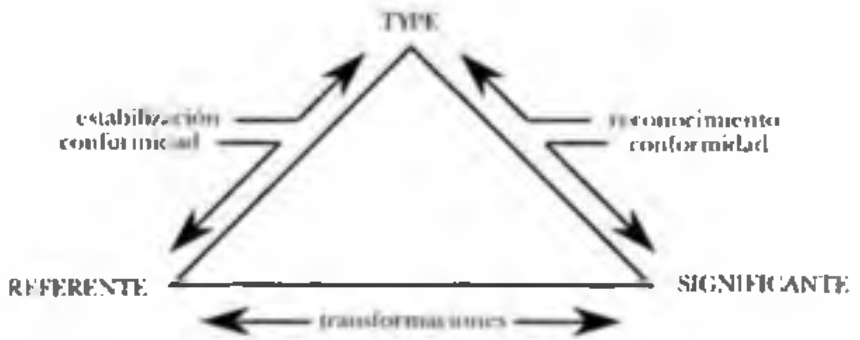
En Francia, la introducción de este término, en el sentido que nos ocupa, es mucho más tardía. El *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert (t. 3, 1955) sólo da del nombre «icono» la acepción de «pintura religiosa», mientras que el adjetivo «icónico» es citado como calificativo de estatua antigua «de grandeza natural». El *Supplément* de este diccionario (1970) define el adjetivo «icónico» como sigue: «Relativo a la imagen, a la naturaleza de la imagen, o a la representación gráfica de una imagen», y señala como ejemplo el uso de la expresión «signos icónicos». La segunda edición del *Grand Robert*, «enteramente revisada y enriquecida por Alain Rey» (1985), añade una segunda acepción del término «icono» (sin acento circunflejo, masculino o femenino), como «signo», procedente de la obra de Peirce, y cuya datación se sitúa en torno a 1970. El adjetivo «icónico», por su parte, encuentra aquí dos acepciones diferentes: 1) «Relativo a la imagen, en general»; 2) «Semiótica (según Peirce). Relativo al icono→2», con la siguiente indicación: «La palabra es empleada con frecuencia (de forma errónea si se trata de una teoría semiótica) como 'signo visual que constituye una imagen'». Se trata de una postura valorativa, por no decir polémica, claramente favorable al empleo generalizado del término.

Por el contrario, otro gran diccionario contemporáneo, *Trésor de la langue française* (t. 9, 1981), mantiene mayores reservas en todo lo que se refiere a Peirce; señala la acepción de la palabra «icono» (sustantivo femenino, con acento circunflejo) como un tipo de signo derivado del pensamiento de Peirce, y la data en torno a 1971, mientras que el adjetivo «icónico» posee, junto a la primera acepción, «propio, relativo a la imagen», una segunda: «relativo a los signos denominados *iconos*».

Esta digresión léxica demuestra que, si bien la palabra «icono» y sus derivados –icono, iconicidad, iconismo– están muy implantados en su acepción relativa a la teoría de los signos, el campo de su aplicación resulta con frecuencia inestable.

Me parece que el «imperialismo» icónico, la universalidad del concepto (la subdivisión peirceniana de los iconos, o más bien lo que él denomina hipoiconos, en imágenes, diagramas y metáforas, permite la extensión casi ilimitada de este término), termina por hacerlo inoperante, al tratarse de algo demasiado general. No obstante, hay que cuidarse mucho de suprimir el objeto mismo de la investigación con todas las dificultades que entraña. La noción de signo icónico resulta ciertamente útil en el dominio de la semiología visual, donde los términos derivados de «icono» no corren el riesgo de ser ambiguos.

En el campo de la comunicación *visual*, de los mensajes *visuales*, encontramos una propuesta concerniente al modelo de signo icónico, elaborada por el Grupo μ[9].



[9] Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil. Cito según las páginas 136-141.

Si el «significante» de este modelo no se diferencia demasiado del significante saussureano (del símbolo de Ogden y Richards, del representamen peirceano, o del vehículo en el signo morriseano), los otros dos vértices del triángulo adquieren características específicas. «El *referente* [...] es un *designatum* [...]; en otros términos, el objeto [...] como miembro de una clase». (No es, pues, en términos absolutos, el objeto de Peirce ni el referente de Ogden y Richards). En cuanto al tercer elemento del triángulo, el *type*, «se trata de una representación mental [...]. Su función es la de garantizar la equivalencia (o identidad transformada) del referente y del significante». Los autores precisan: «*Type* y referente permanecen no obstante diferenciados: el referente es particular, y posee caracerísticas físicas. El *type*, por su parte, constituye una clase, y posee características conceptuales. Por ejemplo, el referente del signo icónico *gato* es un objeto particular, del que yo puedo tener experiencia, visual o de otro tipo, pero sólo será referente en la medida en que el objeto pueda ser asociado a una categoría permanente: el ser-gato».

El modelo triádico propuesto por el Grupo μ tiene la ventaja de resultar operativo tanto para la formación como para la emisión y recepción de signos.

> En resumen, la emisión de signos icónicos puede definirse como la producción, a través de un canal visual, de simulacros de su referente, gracias a determinadas transformaciones, aplicadas de tal manera que su resultado será adecuado al modelo propuesto por el *type* correspondiente al referente (*cotypie*). La recepción de signos icónicos, por su parte, identifica un estímulo visual, procedente de un referente que le corresponde a través de determinadas transformaciones; podría decirse que ambos se corresponden mutuamente, puesto que ambos están conformes con un *type* que da cuenta de la organización particular de sus características espaciales (cfr. nota 3).

¿Cuál sería la utilidad del modelo del signo icónico en el estudio del arte teatral? Las propuestas del Grupo μ, como otras varias que llevan formulándose desde hace una veintena de años (una de las primeras y más importantes en el

dominio del arte fue la del teórico polaco Mieczyslaw Wallis[4]; citemos entre las más recientes a la de Naomi S. Baron[5]), sólo consideran mensajes visuales estáticos. Sólo son aplicables, pues, a una parte limitada de lo que los creadores de un espectáculo disponen para la visión, y de lo que el público ve en el teatro: decorado, efectos de iluminación, ciertos accesorios, determinados elementos que forman parte de la apariencia exterior de los actores (en tanto que personajes), y todo ello sin tener en cuenta el aspecto cambiante, dinámico, de estos elementos, dinamismo cuyo valor significante es con frecuencia decisivo.

Signo mimético

Examinemos ahora otro término que, bien aparece con frecuencia emparejado al icono y su familia, bien lo sustituye. Se trata de la palabra «mímesis» y sus derivados.

Hemos dicho que la ciencia de los signos y la teoría del teatro tienen ancestros comunes, Platón y Aristóteles. Esto es también valedero para la mímesis. Resulta sorprendente que en la obra de ambos filósofos la idea de imitación esté vinculada tanto al texto dramático como a su representación. Sin volver a la distinción platónica entre mímesis y diégesis, recordemos el célebre pasaje de la *República*: «hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa [...], la tragedia y la comedia». El orador que censura Platón «preferirá imitar todo y no considerará nada indigno de él, de modo que tratará de imitar

---

[4] Especialmente su estudio sobre los signos icónicos, publicado en polaco, en 1969, y en inglés, «On Iconic Signs», en el volumen *Recherches sur les systèmes signifiants. Symposium de Varsovie 1968*, presentado por J[osette] Rey-Debove, The Hague-Paris, Mouton, 1973, págs. 481-498; estudio recogido en Mieczyslaw Wallis, *Arts and Signs*, Bloomington, Indiana University Publications, 1975, págs. 1-19.

[5] «Speech, Sight and Signs: The Role of Iconicity in Language and Art», *Semiotica*, vol. 52, núms. 3-4, 1984, págs. 187-211. Resulta significativo que el editor de este número especial de *Semiotica* («The Semiotics of the Visual: On Defining the Field»), Mihai Nadin, no emplee en su propia contribución el término «icónico», y hable de «signos visuales».

seriamente y ante muchos [...]: truenos, ruidos de vientos y granizo, de ejes de ruedas y poleas, trompetas, flautas, siringas y sonidos de todos los instrumentos, así como voces de perros, ovejas y pájaros. Y así todo su relato estará formado por imitaciones de sonidos y gestos, y muy poco de narración»[6].

Aristóteles, por su parte, amplía sensiblemente la importancia de la imitación en la creación. La mímesis es el punto de partida y uno de los conceptos principales de su *Poética:*

> Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas viene a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo. Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todos hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo la armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones).

El estagirita no se contenta con constatar los hechos, sino que trata de explicar las causas del interés por la imitación:

> El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus pri-

---

[6] Trad. esp. de Conrado Eggers Lan, *República* (libro III, 394b-c, 397a-b) Madrid, Gredos, 1992 (2ª reimpr.) Emile Chambry, traductor de la edición francesa de la *República* de Platón (*Oeuvres complètes*, t. 3, Paris, Belles Lettres, 1932, págs. 104-108), señala en nota (pág. 101) lo siguiente: «Era un principio indiscutido en la Grecia anterior a Platón el hecho de que la poesía y el arte se fundamentaran en la imitación (mímesis). A partir de este principio, Platón profundiza gradualmente en la idea de imitación».

meros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación.

La mayor parte de los comentaristas han insistido en los puntos de unión entre la mimesis aristotélica (como la platónica) y el arte del espectáculo. El traductor-editor de la *Poética*, J. Hardy, escribe en su Introducción: «Acaso subyace en la fuente de la doctrina de la mímesis, que corre ya desde Platón, el hecho de que todo poema, en el mundo griego, era escrito para ser representado, o bien (y entonces habría imitación por el gesto, las actitudes y la expresión) para ser recitado o cantado»[7].

Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, autores de una nueva traducción francesa de Aristóteles, han llegado a romper con la tradición de traducir el verbo *mimeisthai* por «imitar», prefiriendo la palabra «representar»: «las connotaciones teatrales de este verbo, y sobre todo la posibilidad de darle como complemento, como a *mimeisthai*, indiferentemente el objeto-«modelo» y el objeto-«producto» –en lugar de «imitar», que excluía a este último, más importante– no hace sino justificar la decisión»[8]. (Su opción es igualmente válida para otras palabras de la misma familia: los nombres *mimesis* = representación, «en el sentido teatral de la palabra», y *mimema* = representación como obra ya hecha, así como el adjetivo *mimètikos* = relativo a la representación).

¿Cuál es el uso, en las lenguas modernas, de los diferentes términos de la familia «mimético»?

En inglés, la palabra *mimetic* hace su aparición durante la primera mitad del siglo XVII, con el sentido de «propio

---

[7] Cfr. J. Hardy, traductor y editor de la *Poétique*, de Aristóteles, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 1965, págs. 12-13. Trad. esp. de Valentín García Yebra, *Poética* de Aristóteles (1447a 19-27, 1448b 5-8), Madrid, Gredos, 1992 (2ª reimpr.).

[8] Aristóteles, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, pág. 20. Advirtamos un hecho sintomático: en su artículo «Los equívocos de la imitación. Lecturas de Aristóteles al final del Renacimiento», Françoise Graziani utiliza esta nueva traducción de la *Poética*, «pero restableciendo la traducción tradicional de "mimesis" por "imitación", en lugar de "representación"» (*Bulletin de liaison et d'information* de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2, 1987, pág. 62).

de la imitación», «característico de la imitación». (Recordemos que los términos ingleses *mimicry* y *mimetic* no se aplican al dominio de la biología hasta mediados del siglo XIX).

En francés, las palabras «mimetismo» y «mimético» sólo aparecen hacia finales del siglo XIX, y en principio en el ámbito de las ciencias naturales; haciéndose eco de tal uso, estos términos penetran en los dominios literario y artístico, donde hoy día se encuentran bien implantados. *Le Grand Robert* (2ª ed., t. 6, 1986) da diferentes definiciones del término «mímesis» (atestiguado desde el siglo XX), con la siguiente indicación: «La *mimesis* aristotélica es tradicionalmente vertida al francés a través de la palabra *imitación*, que no es la más adecuada». El adjetivo «mimético», como término procedente de la teoría literaria, es definido del modo siguiente: «relativo a la mímesis», y el nombre «mimetismo», como «proceso de imitación; semejanza producida por imitación» (ej., «mimetismo del actor, del intérprete». En el *Trésor de la langue française* (t. 11, 1985), no se encuentra la entrada «mímesis»; por el contrario, se consagran amplios artículos a los términos «mimético» y «mimetismo», con ejemplos tomados especialmente del arte teatral.

En lo que concierne al empleo de los derivados de «mímesis» por escritores y hombres de teatro, debemos citar a Antonin Artaud: «Para quien haya olvidado el poder comunicativo y el mimetismo mágico de un gesto, el teatro puede recordárselo [...]» (*El teatro y su doble*). Louis Jouvet evoca este fenómeno en su artículo «El arte del comediante»: «Un actor trágico [...] es siempre un actor, es decir, un intérprete cuya personalidad es tan fuerte, tan evidente, que el mimetismo le deja siempre [...] en posesión de su propia personalidad. El mimetismo es un instinto humano que se adquiere desde la más tierna infancia»[11]. E incluso en relación con la música, Romain Rolland escribía a propósito de su *Beethoven*: «La *opus* 31, núm. 1, en sol mayor, presenta caracteres miméticos muy marcados; dudaría incluso si decir que se trata de "imitaciones" deliberadas».

---

[11] *Encyclopédie Française*, t. 17, Paris, 1986, págs. 64-100.

En la teoría del signo, ambos términos, icónico y mimético, se encuentran con frecuencia emparejados, y sucede también que habitualmente se convierten en términos más o menos concurrentes. El propio Peirce no excluye de su vocabulario el término *mimicry*; por ejemplo, cuando escribe, hacia 1895: «En la forma más primitiva de lenguaje había probablemente un gran componente de mimetismo [*mimicry*]. Pero en todas las lenguas conocidas, estas representaciones han sido sustituidas por signos sonoros convencionales. Sin embargo, estos signos son tantos que sólo pueden explicarse mediante iconos» (2280, *Ecrits* 150-151). El comentarista del pensamiento peirceano, Sebeok, admite que «la noción de icono [...] está *in fine* en relación con el proceso platónico de *mimesis* [...]»[10].

Son numerosos los autores que declaran su preferencia por los términos derivados de «mímesis». Por ejemplo, Robert Caillois escoge la palabra *mimicry* («que denomina en inglés el *mimetismo*») en su clasificación de los diferentes juegos. A lado de estas tres categorías –*agôn* (competición), *alea* (fortuna), *ilinx* (vértigo)–, se encuentra *mimicry* (simulacro), que engloba especialmente al teatro y a las artes del espectáculo en general[11]. Incluso cuando se trata de artes plásticas, un especialista tan destacado como Meyer Schapiro, en sus consideraciones sobre los elementos miméticos y no miméticos de una obra pictórica, evita el término de signo icónico o icono, y prefiere en su lugar el de *image-sign* [12]. El esteta polaco Stefan Morawski propone «la interpretación semiológica de la mímesis», y aplica esta categoría de forma particular al arte moderno, al hablar del signo mimético, y referirse al término icónico de forma sólo ocasional, como cuando escribe: «El signo mimético es fiel, en el sentido de ofre-

[10] «Six espèces de signes: propositions et critiques», art. cit., pág. b15.

[11] *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958; ed. revisada y aumentada en 1967, págs. 60-62 y 91.

[12] «On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image–Signs», *Semiotica*, vol. 1, núm. 3, 1969, págs. 223-242. El traductor francés de este trabajo reemplaza *image-sign* (signo-imagen) por «signo icónico» (*Critique*, setiembre 1973, pág. 843-866).

cer una correspondencia entre él y la realidad significada (icónica o convencionalmente)»[13].

Dualidad mimetismo-iconismo

No obstante, la distinción mimético/icónico reposa sobre otros criterios a los que acabamos de referirnos, pues sobrepasa el dominio visual, para ser aplicable a la totalidad de las manifestaciones teatrales, así como a otros fenómenos artísticos, y no exclusivamente artísticos.

Como hemos visto, la alternativa entre iconicidad o mimentismo está lejos de ser una cuestión meramente terminológica. Me parece útil aprovechar la existencia de estas dos palabras para señalar la diferencia entre las dos caras del mismo fenómeno, ampliamente admitido en la reflexión sobre el signo. Para explicar y justificar tal proposición, conviene partir de dos distinciones fundamentales que conciernen a la naturaleza y el funcionamiento de los signos.

De un lado está la distinción entre signos naturales y signos artificiales (emitidos estos últimos voluntariamente, con la intención de significar). La primera pregunta que se plantea es la siguiente: ¿un signo natural, puede ser icónico? Tomemos, a título de ejemplo, el color de la piel de un ser humano. La piel blanca o negra es un signo natural (índice, síntoma), por el que los padres, abuelos, o ancestros del individuo en cuestión son (eran) de raza blanca o negra. Hay semejanzas, analogías, correspondencias, entre la intensidad de la pigmentación de la piel del recién nacido (signo natural) y la de sus ascendientes (su referente). Según la terminología generalmente utilizada, este signo será, pues, icónico. ¿Es un signo mimético? No, en la medida en que no ha sido emitido con la intención de imitar. No imita (lo que sería una posición activa), sino que simplemente refleja un estado de cosas.

De este modo llegamos a la segunda distinción, que concierne al funcionamiento de los signos, la distinción entre

[13] «Mimesis», *Semiotica*, vol. 2, núm. 1, 1970, págs. 35-58.

emisión y percepción. El color de la piel de un recién nacido, en tanto que signo, no ha sido creado intencionalmente, pues no depende de la voluntad de sus padres. (A menos que se actúe sobre la pigmentación del feto a través de procedimientos médicos o biológicos, lo que no hay que descartar, en una época de manipulaciones genéticas como la que vivimos; en un caso semejante, tendríamos un signo artificial.) No se trata, pues, de imitación, no se trata de mimesis. La semejanza, la analogía, el iconismo, son percibidos por el receptor, que mira al niño e interpreta el color de su piel como un signo natural. Todo ello es igualmente válido para los padres del bebé, productores –en el sentido propio del término– del signo creado. Por ejemplo, una mujer que en el momento de dar a luz encuentre o trate de encontrar la respuesta a una pregunta que la atormenta: ¿cuál de sus varias parejas es el padre del niño? O bien el marido de la parturienta, que encuentra o trata de encontrar respuesta a la pregunta que le inquieta: ¿le engañaba su mujer con un individuo de otra raza?

El teatro refleja situaciones parecidas, y no sólo en tono trivial, como en la comedia de Sacha Guitry *El blanco y el negro* (1922), donde un adinerado burgués parisino contempla cómo su mujer da a luz un niño negro, y hace de él un hombre engañado. En la atmósfera tragicómica de *Tito Andrónico*, More Aaron, amante de Tamora, contempla cómo la nodriza le lleva el recién nacido: «La emperatriz te lo envía como tu propio retrato, tu efigie viva»; Aaron confirma: «Mi imagen está impresa sobre su rostro» (acto IV, escena 2), y dirigiéndose al niño: «Si el color de tu rostro no hubiera revelado de quién eres hijo [...]. Pero cuando el toro y la ternera son blancos como la leche, nunca engendran un lechazo negro como el carbón» (acto V, escena 1).

Se podría desarrollar y matizar este razonamiento recurriendo a estudios científicos sobre los genes, los grupos sanguíneos, etc. Como signos naturales, ciertas características de la sangre permiten identificar a un individuo con la misma exactitud que las huellas digitales; los pequeños surcos de nuestros dedos son, por otra parte, un ejemplo de signos naturales icónicos (juego de semejanzas y distinciones, analogías y diferencias), que sin embargo no son miméticos.

El carácter icónico de un signo se manifiesta en el proceso de recepción y de interpretación. Todos los signos, tanto los artificiales como los naturales, que son percibidos e interpretados –tal es la condición necesaria de su existencia como signos–, pueden ser icónicos. El carácter mimético de un signo se determina en su proceso de creación y emisión, sólo en los signos creados y emitidos voluntariamente, y que poseen un sujeto creador consciente, por lo que sólo los signos artificiales son susceptibles de ser miméticos. Un mismo signo, con tal que sea artificial, puede adquirir un aspecto mimético y un aspecto icónico, y de ello depende su posición en el proceso de semiosis: ¿procedemos del referente al signo o a la inversa? El signo teatral, que es un signo artificial, puede tener estos dos aspectos simultáneamente, ambos –la dimensión mimética en la creación y la icónica en la recepción– son perfectamente compatibles. Esto no quiere decir que uno implique necesariamente el otro; al contrario, podemos encontrarnos con signos miméticos (para el emisor) que no sean icónicos (para el receptor), y a la inversa.

Tratemos de ver la realidad nocional mimetismo-iconismo en lo que se refiere a dos obras de un autor tan poco interesado por imitar la realidad vulgar como Eugenio Ionesco. En *Jacques o la sumisión*, que lleva el subtítulo irónico y provocador de «comedia naturalista», el personaje epónimo no se contenta con una novia con dos narices: «Me hace falta una con tres narices». Y la tendrá. Roberto II aparece con una figura que tiene tres narices. Jacques llega a la cima de su sorpresa cuando, al final de la obra, su novia «saca una mano de nueve dedos, que había tenido oculta bajo su vestido». Y escribe: «¡Oh! ¿Tiene usted nueve dedos en su mano izquierda? Es usted rica, me caso con usted...»

El rostro de tres narices es un signo. Igual que la mano con nueve dedos. ¿Podemos hablar de iconismo y mimetismo a este propósito? ¿Tenemos modelos en la vida o en la realidad no teatral? Ionesco parece declarar sus fuentes de inspiración, cuando habla, en nota, de «la máscara muy picassiana» que llevaba la actriz en el estreno de la pieza (Teatro de la Huchette, 1955), «como una de las divinidades de varios rostros del Extremo Oriente». La naturaleza ico-

nica de estos signos no llega, durante la representación, a los espectadores familiarizados con este tipo de obras, y no resulta evidente para quienes buscan referentes en la vida real.

El mismo razonamiento es aplicable al análisis de *Peatón del aire*. El personaje principal, Berenger, se encamina hacia el centro de la tierra, da saltos de varios metros, hace acrobacias en el aire y, en un momento dado, desaparece en la bóbeda celeste. Iconismo y mimetismo pueden buscarse en el sueño, en las fábulas, en las referencias mitológicas o bíblicas, en la tradición de los espectáculos tramoyistas. Pero hay también una indicación proporcionada indirectamente por el autor justo al comienzo de la amplia acotación preliminar: «[...] un caserío, de estilo un tanto Douanier Rousseau, o bien Utrillo, o incluso Chagall, según las afinidades del decorador». Cualquier pintor representa mejor que Chagall estas figuras volantes que se burlan de la ley de la gravedad (sin hablar de sus *Autorretratos de siete dedos*).

Para el público del estreno de la obra de Ionesco, en 1963, la obra de Chagall constituía –con el onirismo, la tradición mitológica y bíblica– el campo referencial del «peatón del aire»; como signo, su iconismo disponía más o menos del (los) mismo(s) soporte(s) que la inspiración mimética del autor dramático y de los ejecutores del espectáculo. Con la reposición de la obra, quince o veinte años después, el carácter icónico del personaje que se pasea por los aires fue ratificado por un público habituado a ver imágenes de astronautas transitando el espacio al margen de la ley de la gravedad[14].

Una vez señalada la distinción entre el mimetismo y el iconismo de un signo, conviene insistir en el carácter gradual de ambos, puesto que con frecuencia se habla de signos icónicos o miméticos para designar fenómenos cuya semejanza con el objeto significado (referente) presenta

[14] Filaminta parece menos insensata, ante los espectadores de hoy, al afirmar: «He visto claramente hombres en la luna» (Molière, *Las mujeres sabias*, acto III, escena 2), como alguien que asiste a la transmisión televisada en directo de los primeros pasos del hombre en la Luna, el 21 de julio de 1969.

gradaciones muy variables. Esto se observa fácilmente en la representación gráfica o pictórica. Sabemos que el alfabeto latino tiene su origen remoto en el alfabeto fenicio. Sin embargo, las letras de ambos alfabetos apenas ofrecen semejanzas. Sería preciso recorrer los diferentes estadios intermedios –especialmente en los signos del alfabeto, o mejor, de los alfabetos griegos (ático, jónico)– para descubrir las analogías que se producen a través de las diferentes transformaciones. Del mismo modo, los signos de la escritura cuneiforme –sumeriana, asiria, babilónica– presentan, en principio, una semejanza con los objetos expresados, semejanza que pierden merced a una estilización cada vez más intensa.

En el dominio pictórico, basta comparar un cuadro realista y un cuadro cubista del mismo modelo y del mismo pintor, por ejemplo, Guillermo Apollinaire por Picasso, para identificar el número de elementos análogos conservados y su transformación. En la obra de un artista como Kandinsky, que presenta una evolución gradual de la pintura figurativa a la abstracción, podemos seguir las etapas sucesivas en el modo de representar una casa o un árbol que, al final de esta cadena evolutiva, son siempre una casa o un árbol, signo mimético o parcialmente mimético para el artista, si bien su iconismo es sólo perceptible para un espectador consciente de las etapas precedentes. Ante un público insuficientemente informado, un signo pictórico de tales características no ofrece ninguna relación de analogía, ninguna semejanza con el primero de los referentes.

Fenómenos semejantes son observables en lo que se refiere a la imitación sonora. Sucede con frecuencia que no comprendemos una frase pronunciada en español por un japonés o un coreano, y lo mismo podríamos decir respecto a un español que llegara a Tokio con la convicción de haberse aprendido la lengua nipona. Si la imitación del canto de los pájaros por Beethoven en la *Sexta Sinfonía*, o por Liszt en *San Francisco de Asís predicando a los pájaros*, es un signo mimético fácilmente descifrable, el mismo elemento sonoro, transformado en una composición electro-acústica, sólo conserva su carácter mimético para unos pocos y escogidos oyentes.

Si hemos considerado conveniente hablar del iconismo y del mimetismo en el dominio del arte, especialmente en el arte teatral, y si hemos admitido igualmente hablar de signos icónicos y/o miméticos, del aspecto icónico o mimético de los signos, conviene sobre todo tener en cuenta el *grado* de mimetismo o iconismo, dependiendo el uno de las intenciones del creador o emisor, y el otro de las facultades perceptivas e interpretativas del receptor, así como del contexto semántico, puesto que todo signo, en el teatro, nunca se manifiesta aisladamente.

Imaginemos una escala que se extienda desde la más fidedigna imitación («copia exacta del original») hasta la invención más absolutamente original, sin modelo ni prototipo (al menos aparentemente). La mayor parte de los signos utilizados en el teatro se concentran en el ámbito del primero de estos extremos, y disminuyen a medida que se aproximan al otro. Por el contrario, la ambición de un creador original va con frecuencia al encuentro de esta tendencia: alejarse lo más posible de una finalidad mimética. He aquí la dialéctica de esta escala (no la imaginemos verticalmente, sino en disposición horizontal, pues resultaría absolutamente arbitrario decir dónde se encuentra su parte alta y su parte baja), he aquí el conflicto entre el mimetismo y el rechazo del mimetismo, conflicto característico de toda expresión artística, y particularmente al arte teatral, nacido del principio de imitación, de la mímesis.

El carácter cambiante de los fenómenos sémicos es otro hecho que se impone –según su naturaleza icónica o mimética– en función del contexto histórico, cultural, social, etc., inevitablemente variable. Lo que acabamos de decir sobre el mimetismo y el iconismo nos conduce hacia ese punto fundamental, situado fuera del signo, pero en el interior del proceso significante, o semiosis, es decir, el referente.

Capítulo VIII

REFERENTE Y REFERENCIA

Todos los caminos conducen al referente, «cosa significada» hacia la que derivan nuestras argumentaciones anteriores. En efecto, los capítulos precedentes desembocan en último término en la cuestión del referente.

Vistazo histórico

El concepto de referente está presente en el pensamiento semiológico, presemiológico y parasemiológico, desde sus orígenes. En la obra de Parménides (ss. VI-V a. d. C.) encontramos, en cierta medida, la distinción entre signo lingüístico, pensamiento expresado y ser designado[1], en la que puede ser calificado este último de «referente velado»[2]. Platón distingue, entre sus cinco categorías, el objeto de conocimiento o realidad existente, que identificaríamos hoy con el referente del signo. A este respecto, las concepciones de Aristóteles han sido interpretadas y discutidas con mucha frecuencia; su división tripartita resulta sin embargo indiscutible: signos lingüísticos (sonidos), pensamientos expresados (entidades psíquicas) y cosas o seres designados. Esta tríada es tomada por los estoicos, quienes al lado de la *lexis* (habla, sonido) y del *lekton* «*dicible*» (entidad significada), distinguen la «cosa real», el objeto que existe en el exte-

---

[1] Tesis policopiada de Marc Balmes (1992), a la que remite George Kalinowski, «Concepts et distinctions pour une sémiotique réaliste», en *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, ed. cit., t. I, pág. 29.

[2] Según la expresión de Alain Rey, *Théories du signe et du sens*, t. I, Klincksieck, 1973, pág. 13.

rior del signo. Las célebres categorías de san Agustín están aún más próximas a los conceptos modernos: *verbum* (la palabra) corresponde a la noción de signo lingüístico, *dictio* (la expresión) al significante, y *dicibile* (lo explicable) al significado, mientras que *res* (la cosa) constituye nuestro referente[3].

Estas distinciones se encuentran con frecuencia, *mutatis mutandis*, en la filosofía medieval –baste citar a Pedro Hispano–, así como en el pensamiento filosófico de los siglos siguientes.

En lo que concierne a la semiología-semiótica moderna, recordaremos el empleo que hace Peirce (cap. II, 3) del término *objeto*, y la distinción que introduce entre objeto inmediato y objeto dinámico. En cuanto a los términos de la familia *referre*, el filósofo americano emplea algunas veces (por ejemplo en 2357) el verbo en la forma activa (*refer to*) o pasiva (*is referred to*), y recurre incluso al vocablo *reference* (por ejemplo en 2318, o en la carta de 1908 a Lady Welby). No se encuentra, sin embargo, en sus escritos, el término «referente».

Ogden y Richards han optado por el vocablo *referent*, justificando su elección del modo siguiente:

> La palabra «cosa» no es conveniente para el análisis emprendido aquí, porque en su empleo habitual se limita a sustancias materiales, hecho que induce a los filósofos a preferir los términos «entidad», «ser» u «objeto», como nombres genéricos para designar todo lo que existe. Parece deseable, pues, proponer un término técnico para representar todo aquello en lo que podemos pensar, o todo lo que podemos designar [*refer to*]. Aunque éste ha sido su empleo original, el término «objeto» ha tenido una historia desafortunada; por esta razón se ha adoptado el término «referente»[4].

---

[3] Tzvetan Todorov confronta, de forma clara y a la vez sutil, las concepciones del signo, y de lo que hemos denominado referente en la obra de Aristóteles, los estoicos y san Agustín (*Théories du symbol*, ed. cit., capítulo 1, «La naissance de la sémiotique occidentale», págs. 13-15).

[4] Vid. *Théories du signe et du sens*, t. 2, Paris, Klincksieck, 1976, pág. 112.

El término «referente» (como sustituto del «objeto» peirceano) ha sido propuesto por Ogden y Richards en el marco de una reflexión sobre el lenguaje. Fue tomado principalmente por los lingüistas, y sirve sobre todo para distinguir los signos lingüísticos (las palabras) de la realidad que representan (las cosas). En la mayor parte de las definiciones del referente, y son muy numerosas, el «signo» es considerado como signo lingüístico, mientras que el «referente» se sitúa *a priori* fuera del dominio de la lengua; en consecuencia, el signo y el referente se encuentran en dos universos diferentes. El motivo de esta comparación es completamente aceptable: con objeto de no confundir el signo con su referente se evitaba decir que un referente podía estar igualmente constituido por un signo, por *otro* signo (que tenga a su vez *su* propio referente) y, con mayor razón aún, por un signo lingüístico. Emile Benveniste advierte a este respecto sobre posibles confusiones. Cuando introduce el término «referente», y lo define como «independiente del sentido, y objeto particular al cual la palabra corresponde en lo concreto de la circunstancia o del uso», afirma que «la noción de referente es esencial» y constata: «De la confusión extremadamente frecuente entre sentido y referencia, o entre referente y signo, surgen tantas de las vanas discusiones sobre lo que llamamos el principio de la arbitrariedad del signo»[3].

Otra variante de estos peligros es la confusión entre significado y referente, confusión más sofisticada, pero no menos perniciosa que la manifestada entre el signo y el referente. Jean Ricardou, por ejemplo, ha planteado muy bien el problema:

> Es preciso que reconozcamos, en relación con el referente, los méritos de la pareja significante/significado. En otras épocas, cuando se hablaba de palabras y cosas, lo que denominábamos cosa era a la vez, por una confusión casi perma-

[3] «La forme et le sens dans le langage», *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974, pág. 226. Trad. esp. en «Forma y sentido en el lenguaje», *Problemas de lingüística general*, t. 2, Madrid, Siglo XXI, 1977. Comunicación de 1966, publicada por vez primera en 1967.

> nente y una interferencia ideológica bien identificada en nuestros días, el significado y el referente [...]. Pensemos en aquellas gentes que a propósito de una novela determinada piensan: yo, en lugar de tal personaje, habría hecho otra cosa [...]. Pues bien, en cierto modo, estas gentes hacen que un personaje pase del dominio del significado al del referente, al sustituir a un ser *significado* por un ser *cotidiano* de carne y hueso, que podría servirles de referente[6].

En numerosas definiciones el referente se sitúa *a priori* en un universo no lingüístico. Citemos el *Dictionnaire* de Jean Dubois (*et al.*): «Se denomina *referente* a aquello a lo que remite un signo lingüístico en la realidad extra-lingüística, tal como es descodificada por la experiencia de un grupo humano»[7]. Por su parte, Michael Riffaterre comenta la noción de referente del siguiente modo:

> Las palabras adquieren significado en su relación con las cosas. Mejor que del vocablo *rosas*, yo me serviría del término *referente*, introducido por Ogden y Richards, en la medida en que el empleo de *rosa* se limita a la sustancia material, mientras que el objeto al que hacemos referencia es con frecuencia un concepto inmaterial. Puede no tener ninguna existencia física (ningún unicornio real hace pareja con la palabra «unicornio»), o incluso ser una ilusión, una mentira o una ficción. En todo caso, dado que *referente* denota todo aquello en lo que podemos pensar o a lo que podemos hacer alusión, el mecanismo propio de la referencia está siempre en la obra, aunque aquello hacia lo que se oriente sea material o no, imaginario o no. Por otra parte, *referencia* presenta la ventaja de implicar exterioridad: el referente es la ausencia que la presencia de los signos ocupa; el referente presupone una prueba exterior o una evidencia manifiesta que permita al lector verificar la precisión de las palabras[8].

---

[6] Reflexión crítica tomada de la comunicación de Nathalie Sarraute, en Jean Ricardou y François van Rossum-Guyon (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, II. Pratiques*, Paris, Unión Générale d'Editions, coll. 10-18, 1972, págs. 41-43.

[7] *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, pág. 415.

[8] «L'illusion référentielle», en R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, pág. 92 (texto publicado originalmente en inglés en 1978).

Desde nuestro punto de vista, la primera cuestión que se plantea es la de saber si el signo lingüístico puede tener como referente otro signo lingüístico.

Reconozcamos que el planteamiento de Ogden y Richards no excluye esta posibilidad, pues permite considerar como referente otra palabra (un signo lingüístico, por ejemplo), al definir el referente como «todo aquello en lo que podemos pensar o todo lo que podemos designar».

Por otra parte, Roman Jakobson, al presentar, en su célebre estudio «Lingüística y poética» (1960), la función referencial como una de las seis funciones de la comunicación verbal, emplea la palabra «contexto» (que prefiere entre otras al término «referente»), «contexto de referencia [...] que el destinatario pueda captar, ya verbal, ya susceptible de verbalización»[9]. Es decir, que un signo lingüístico puede remitir a un referente que pertenece a su propio universo, al universo de la lengua. La definición de referente en el breve glosario de Anne Hénault contiene la siguiente frase: «El *referente de un texto* es con mucha frecuencia un fenómeno no lingüístico»[10]; «con mucha frecuencia» quiere decir *no necesariamente*. En fin, el artículo «Referente», del *Diccionario* de Greimas y Courtés, es bastante ecléctico en este sentido, al afirmar: «Tradicionalmente, se entiende por *referente* los objetos del mundo «real» que designan las palabras de las lenguas naturales», y tras referirse al pensamiento de Jakobson, afirma que «el contexto lingüístico –verbal o verbalizable– resulta así el lugar de referencia del texto, y los elementos particulares de este contexto son entonces llamados referentes: empleado en este sentido, el término referente es, pues, sinónimo de anafórico»[11].

---

[9] Cfr. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, trad. esp. de J. M. Pujol y J. Cabanes, 1984, pág. 352.

[10] *Les Enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pág. 183.

[11] Cfr. A. J. Greimas y J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. Trad. esp. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 336.

No obstante, al considerar el problema del referente desde el punto de vista del signo teatral, no podemos limitarnos al dominio lingüístico: es preciso verificar cómo funciona el referente por relación al signo en general. (De este modo, Peirce concebía el «objeto», en un sentido amplio, aplicable a todo signo).

Veamos una definición más abierta de los dos conceptos que nos ocupan, el signo y su referente en su interdependencia, definición propuesta por el esteta americano John Hospers: «Cada vez que en nuestra experiencia una cosa [*item*] está en lugar de otra cosa, la primera *representa* la otra o constituye un *símbolo* de la otra, mientras que la cosa simbolizada o representada se denomina *referente* del símbolo». Advirtamos que el término «símbolo» corresponde aquí a la noción de signo en un sentido amplio: «Aplicaremos la palabra «símbolo» a toda situación en la que exista una cosa que esté en lugar de otra, empleo del término en el sentido más amplio posible»[12].

Entre los diccionarios convencionales, *Le Grand Robert* (2ª ed., t. 8, 1985) da una definición lacónica del referente, suficientemente amplia para ser aplicable a todo tipo de signos: «Aquello a lo que remite un signo; elemento del mundo designado por un signo». Por lo que se refiere a la expresión verbal, encontramos los ejemplos siguientes: «Palabras cuyos referentes son exteriores al lenguaje; interiores al lenguaje (signos lingüísticos)». Estas formulaciones admiten, en consecuencia, todos los tipos de signo: signo en general-referente en general; signo lingüístico-referente no lingüístico; signo lingüístico-referente lingüístico[13].

Tras un vistazo histórico en el que hemos tratado de demostrar que la idea de referente, como cosa a la que el signo se refiere y cuya existencia es exterior al signo mismo,

---

[12] *Meaning and Truth in the Arts*, Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1946, pág. 29.

[13] Es de lamentar que el artículo «Referente», en el *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* trate este tema únicamente desde un punto de vista lingüístico. Este monumental diccionario (Thomas A. Sebeok (ed.) Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1986, t. I-3) dedica a la semiótica un artículo de talla, firmado por Marco de Marinis.

es tan antigua como la idea de signo, y tras haber evocado algunos de los problemas concurrentes en torno a los términos «cosa», «objeto» y «referente», observamos que cada una de estas palabras ofrece ventajas e inconvenientes. Podríamos incluso lamentar la desaparición del término «objeto» en las consideraciones semiológicas-semióticas (salvo en los escritos sobre Peirce), siendo este vocablo suficientemente amplio para cubrir todas las eventualidades que resulten necesarias a la ciencia del signo: «*Objeto* – todo lo que se presenta al pensamiento, todo lo que es posibilidad o materia para la actividad de la mente» (*Le Grand Robert*). Sin embargo, en lo que a nosotros se refiere, nos ocuparemos, desde el punto de vista de estas consideraciones, del término referente, adoptado por casi todos los teóricos y en casi todas las lenguas.

Referentes lingüísticos y no lingüísticos

Nacido, como hemos visto, de la reflexión sobre el lenguaje, y utilizado habitualmente en nuestros días por la lingüística, el concepto de referente es capital en el estudio de todo proceso semiósico. Antes de examinar sus posibilidades de aplicación en el teatro, trataremos de encontrar la fórmula más amplia, la más abierta posible, para delimitar la noción de referente.

Un signo es, por definición, signo de algo o alguien; y es precisamente este algo o alguien lo que constituye el referente del signo. Cuando decimos «el signo de X», X es el referente de este signo. Si simple, por no decir simplista, esta fórmula tiene al menos el mérito de evitar la confusión entre el signo y su referente. Las famosas inscripciones de Magritte: «Esto no es una pipa», o «Esto no es una manzana», caligrafiadas sobre pinturas que representan una pipa (1929) o una manzana (1964), podrían explicarse como sigue: «Esto es el *signo* de una pipa (o de una manzana). La pipa (o la manzana) es el *referente*».

El espectáculo teatral se sirve de la palabra como recurso más frecuente. En lo que a nosotros se refiere, comenzaremos el análisis del funcionamiento del referente en el

proceso significante a partir de un muestrario verbal (texto escrito o hablado).

En la frase «Pedro sale; [él] lleva el libro», el pronombre «él» se refiere al nombre «Pedro», «él» tiene, pues, por referente, a Pedro. Se trata aquí de un referente lingüístico[14] e intra-textual, léase intra-oracional. «Pedro», a su vez, y a través de su intermediario el pronombre «él», tiene un referente intra-textual fuera de la frase citada, como por ejemplo la presencia recurrente del nombre propio «Pedro» en episodios anteriores y posteriores de la obra, en la descripción del personaje, etc. Sin embargo, como la mayoría de los signos lingüísticos, «Pedro» y el pronombre que le designa disponen de un referente no lingüístico, extra-textual: un referente real, cuando se trate de un relato o de una obra sobre Pedro Curie[15], o un referente imaginario cuando se trate de una obra absolutamente ficticia. El referente de un mismo signo también puede ser real para el escritor (modelo auténtico del personaje) e imaginario para el lector que no tenga ningún conocimiento del modelo. El referente puede ser inter-textual (de naturaleza exclusivamente lingüística) cuando se trata de una frase como «Pedro sale: [él] lleva el libro», insertada en un texto crítico, en el argumento de una novela en la que Pedro es el héroe (meta-texto).

Un razonamiento semejante puede aplicarse al signo lingüístico «libro», del mismo modo que a los verbos «salir» o «llevar». Como vemos, en una frase tan simple se hacen necesarias las referencias intra-, inter- y extra-textuales.

Las cosas adquieren una nueva dimensión cuando esta frase es pronunciada por el actor que, a lo largo de una representación teatral, da vida a un personaje. Las pala-

---

[14] Simplifico en la medida de lo posible, la terminología. En lugar de emplear los términos «intra-lingüístico» y «extra-lingüístico», hablo de la oposición lingüístico/no lingüístico. Por otra parte, por mor de la claridad, conservo el guión de unión entre los prefijos intra-, inter-, extra- y el adjetivo o el sustantivo que le sigue, si bien la tendencia general en nuestros días es la de escribir los compuestos en una sola palabra.

[15] Una obra de Jean-Noel Fenwick sobre Pedro y María Curie, *Les Palmes de Monsieur Schutz*, representada en París en 1989.

bras «Pedro» y «él» adquieren desde el principio las mismas referencias lingüísticas, intra-textuales, que en el texto escrito, siempre que se las encuentre en las réplicas pronunciadas antes o después del discurso en cuestión. Estas palabras adquieren paralelamente referentes no lingüísticos, extra-textuales, que pueden ser reales o imaginarios, como en el caso del texto escrito. Sin embargo, los referentes de tales signos lingüísticos pueden ser materializados sobre el escenario, pueden ser visibles y/o audibles: «Pedro» es quien «sale», como hemos visto en una escena precedente, como le veremos volver en el acto siguiente, o como le hemos oído incluso gritar entre bastidores. El ser humano que aparece en escena es el referente extra-textual del signo lingüístico «Pedro» (o «él»). Es un referente intra-escénico, y también intra-ficcional, desde el momento en que adquiere una función en el drama. Pero este referente es a su vez un signo, signo del personaje encarnado por el actor. Y si nuestro Pedro es un personaje histórico (Pedro Curie o Pedro el Grande), también él será su referente.

Podría suceder que «Pedro», que se supone ha salido llevándose un libro, no vuelva a ser mencionado por segunda vez a lo largo de la obra, que no aparezca ni se haga oir. El signo lingüístico «Pedro» tendrá, en este caso, un referente muy vago, que resultará de suposiciones, connotaciones, asociación de ideas, incluso un referente «vacío». Un referente de estas características será extra-escénico, a menos que el personaje aparezca en el último momento, como Godot, materializado en el escenario por un grupo de histriones.

El caso de Godot, en la obra de Beckett, nos hace pensar en una situación extrema y paradójica desde el punto de vista de la referencia teatral: el signo lingüístico que constituye el título de la obra es un signo cuyo referente no lingüístico es extra-escénico, y sin embargo totalmente intra-ficcional; es, en una palabra, el personaje epónimo que no aparece en el escenario. Recordemos, a este respecto, obras como *L'Arlésienne* de Alphonse Daudet, *Leocadia* de Jean Anouilh (en que una célebre cantante, hace tiempo fallecida, es la principal protagonista de la intriga), *Nekrassov* de

Jean-Paul Sartre, así como la pieza de André Roussin, menos conocida, *Une femme qui dit la vérité* [16].

Nos hemos ocupado, hasta el presente, de «Pedro», ser humano. ¿Cuál es la situación del «libro», objeto inanimado? El artículo determinado «el» implica un cierto conocimiento entre los interlocutores; podría haber aquí una función deíctica. Si no hay en el diálogo ninguna otra alusión a este libro, si no aparece como accesorio, el espectador debe contentarse, por lo que se refiere a este signo lingüístico, con un referente general: un libro cualquiera que existe en el universo extra-escénico. Basta, sin embargo, que la persona que profiere esta locución la acompañe de un gesto que exprese la dimensión concreta del libro, con el fin de que se precise el referente en lo que concierne al formato del objeto evocado. El juego mímico y gestual –estrechar un objeto imaginario contra el corazón– define con más seguridad el objeto expresado, y conduce al espectador hacia un referente más preciso, con una coloración afectiva.

El referente de la palabra «libro» adquiere un aspecto más concreto cuando el diálogo nos informa de que Pedro está leyendo, por ejemplo, *Hamlet*. Este sería un referente intra-textual constituido por un signo lingüístico que tiene, a su vez, un referente inter-textual (el título *Hamlet*), pero siempre lingüístico, signo a su vez de una tragedia de Shakespeare que tiene como referentes..., etc. Toda una cadena referencial que recorrer.

La presencia material del objeto evocado (visible antes o después del acto de habla en cuestión, o simultáneo al momento de su enunciación, lo que significaría que el personaje miente, que quiere ocultar el libro a su interlocutor) cambia la situación referencial. El signo lingüístico (la palabra «libro» pronunciada por el autor) tiene como referente, referente intra-escénico, este objeto, que es un accesorio teatral. Este libro (auténtico o simulado) es el signo del libro que contiene el texto de *Hamlet*. Incluso si obviamos

[16] Esta mujer, Nicole, que es el objeto del diálogo entre los dos protagonistas, Marcel y Jean, sólo llama a la puerta al final de la comedia; André Roussin la dedica «a Suzanne Flon, que habría representado esta pieza si el telón no hubiese caído...»

esta primera etapa, y el actor se sirve de un auténtico volumen que contiene la obra de Shakespeare, este volumen, como signo, tendría por referente un ejemplar de *Hamlet*, que se encontraría en las manos de un personaje, digamos, del siglo XIX, personaje histórico o ficticio; así, por ejemplo, en *Kean* de Jean-Paul Sartre, según Alejandro Dumas, los ejemplares de Shakespeare manejados por los personajes se refieren a aquellos de los que se servía el propio Kean, exactamente como en el drama del poeta romántico polaco Cyprian K. Norwid, *Actor*, en el que el referente es un ejemplar de época.

En cuanto a los verbos «salir» y «llevar», una vez acompañados de tal o cual gesto, y pronunciados de tal o cual manera (con objeto de expresar rapidez, impetuosidad o, al contrario, lentitud, discreción, timidez), constituyen signos nuevos, que tienen referentes más ricos y precisos que aquellos de los que disponían aisladamente, en la lectura, los signos lingüísticos.

Tratemos de resumir y sistematizar estos análisis.

Cuando se trata de un texto (verbal), los referentes de los signos lingüísticos se encuentran o bien en el mismo texto (referentes intra-textuales), o bien en otros textos (referentes inter-textuales), o bien directamente en lo que llamaríamos «la vida cotidiana», es decir, en el universo referencial exterior a la obra, sea real o imaginario. Adviértase que los referentes intra- e inter-textuales son signos lingüísticos que disponen a su vez de referentes, en otros textos o en la vida cotidiana.

Cuando se trata de un espectáculo teatral, los «estratos» referenciales se encuentran más diversificados (vid. esquema siguiente). Los signos lingüísticos pueden tener, además de sus referentes intra- e inter-textuales, referentes no lingüísticos perceptibles en el escenario, siendo estos últimos signos cuyos referentes se encuentran en la vida social. Los signos no lingüísticos que se manifiestan durante la representación se refieren a otros signos, lingüísticos o no lingüísticos, signos presentes en el espectáculo, y que a su vez se refieren –o tienen referentes en él– al universo exterior a la obra teatral, universo referencial real o imaginario.

Signo lingüístico			
Referente lingüístico		Referente no lingüístico	
intra-textual	inter-textual	intra-escénico	extra-escénico
			intra-ficcional / extra-ficcional

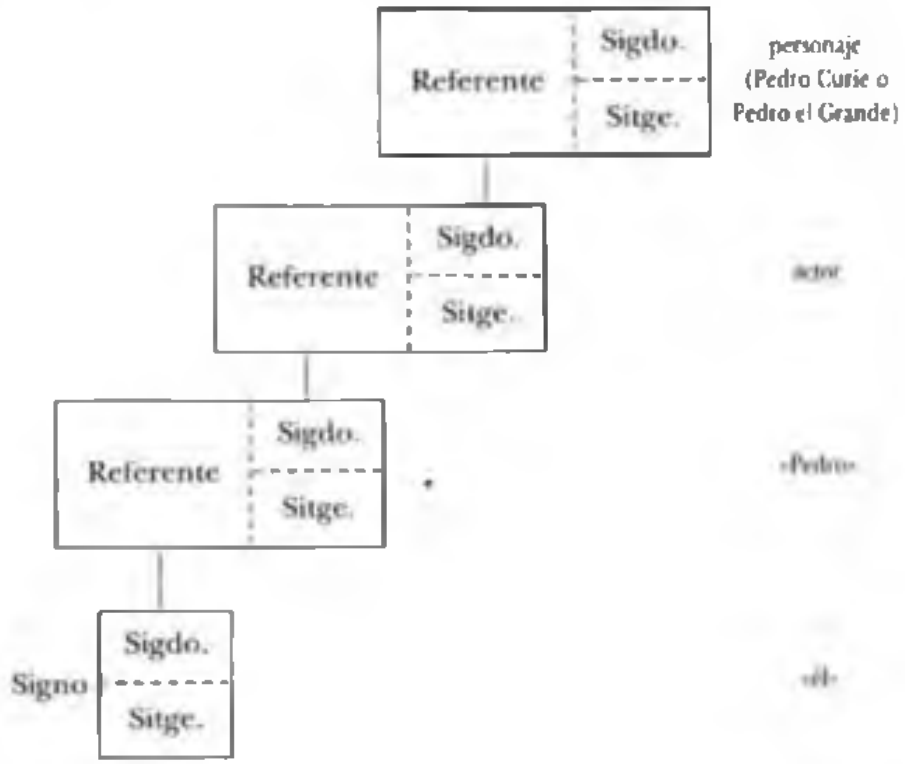
Signo no lingüístico				
Referente lingüístico			Referente no lingüístico	
intra-escénico	extra-escénico		intra-escénico	extra-escénico
	intra-ficcional	extra-ficcional		intra-ficcional / extra-ficcional

Conviene añadir que el término «no lingüístico», aplicado a signos y referentes, comprende una multitud de realidades existenciales y materiales, así como medios de expresión, especialmente todos los elementos visibles (cuerpo humano, decorado, accesorios, trajes, efectos de luz) y audibles (música y efectos sonoros). De este modo podrían multiplicarse las casillas de nuestro esquema, dando lugar a múltiples combinaciones, por ejemplo, entre signo mímico y referente sonoro (expresión facial de grima seguida de los sonidos guturales correspondientes), signo gestual y referente-accesorio (personaje que «bebe» de un vaso inexistente), etc. Podríamos sintetizar y formalizar este complejo de situaciones posibles del modo siguiente. Admitiendo que *x*, *y*, y *z*, etc., representan diferentes «mundos», «realidades», «existencias», «universos» (por ejemplo lingüístico, kinésico, pictórico, arquitectónico, sonoro, geográfico, histórico, onírico), diremos que el signo que se manifiesta en la materia *x* puede tener un referente que existe en el mundo *x*, o en el mundo *y*, o en el mundo *z*, exactamente como el signo que se manifiesta en la materia *y* o *z* puede tener un referente en *x*, *y* o *z*[17].

[17] Otro esquema, con ocho categorías de referentes a partir de las nociones intra- o extra-verbal, -escénico y -ficcional, ha sido propuesto en mi comunicación «Sur le référent du signe au théâtre», en el III Congreso Internacional de la Asociación Española de semiótica. Vid. Tadeusz Kowzan, *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Les Editions Balzac, 1992, pág. 137. Por lo que se refiere a las opiniones sobre el referente expresadas por otros semiólogos del teatro, vid. Michael Issacharoff, *Le*

CADENA REFERENCIAL

La aparente contradicción entre dos afirmaciones, «el referente es siempre exterior al signo» y «un signo puede ser referente», desaparece cuando se introduce el concepto de cadena referencial, visualizada en el esquema siguiente:



Volvamos, en principio, al ejemplo verbal del epígrafe anterior. El signo lingüístico «él» (compuesto, como todo signo, de significante y significado), tiene como referente la palabra «Pedro», que se encuentra en la misma frase, como otro signo lingüístico. La distancia entre el signo «él» y su referente (el signo «Pedro») es mínima, pues las dos se

---

Spectacle du discours (París, José Corti, 1985). Por otra parte, la compilación publicada por A. Whiteside y M. Issacharoff, *On Referring in Literature* (ed. cit.), contiene, entre otros, cuatro estudios sobre la referencia en el dominio dramático y teatral, los de Jean Alter, Michael Issacharoff, Patrice Pavis y Wladimir Krysinski. Mi opinión a este respecto ha sido expresada en «L'oeuvre litteraire et ses référents», *Semiotica*, vol. 72, núms. 1-2, 1988, págs. 159-178.

refieren al mismo individuo. Sin embargo, «Pedro», como signo, se refiere a un ser humano que nosotros mismos acabamos de ver, o aún vemos. Este ser de carne y hueso, actor en escena, está ahí para denotar un personaje de la obra. Referente de palabras que acaban de ser pronunciadas, es el signo del personaje creado por el autor dramático. Si se trata de un personaje histórico, puede tener como referente, bien al célebre físico francés, bien al zar de Rusia. Evidentemente, la distancia referencial entre el actor francés de nuestra época y Pedro el Grande es inconmensurable.

Tomemos ahora el ejemplo de relaciones más arbitrarias. La palabra «gaviota», en el título y el texto de la obra de Chejov, tiene como referente un ave. El ave de la especie «gaviota» es, en el contexto de esta obra, el signo que se refiere a un ser apasionado por la libertad. Tal personaje está encarnado en Nina («Soy una gaviota», dirá). Si la relación entre el primer signo (lingüístico) y su referente directo (ave) es simple, la distancia entre el referente-signo (ave) y los otros referentes sucesivos (ser humano, idea de libertad) es mucho mayor.

Es posible establecer otra cadena referencial a partir del objeto teatral que representa la gaviota muerta por Treplev. Este objeto postizo funciona como signo, y tiene como referente un pájaro muerto, que es a su vez el signo del personaje, o de los personajes, porque a la pregunta de Nina (que «recoge la gaviota», acto II): «¿Qué significa esto?», Treplev responde: «Pronto terminaré conmigo de la misma manera» –signo premonitorio–. Por otra parte, la propia Nina dirá: «Esta gaviota es un símbolo»[18]. La distancia que separa aquí el signo y sus referentes es enorme. El ejemplo propuesto esclarece al mismo tiempo la naturaleza del símbolo en el teatro: se trata de un signo en varios niveles, signo que resulta de una cadena referencial más o menos amplia. (En el capítulo XIII, «Símbolo y simbolización», se encontrará un análisis más detallado de *La gaviota*).

---

[18] Vid. A. Chejov (1895), *La gaviota*, en trad. esp. de Isabel Vicente, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 118.

Como acabamos de ver, la distancia entre el signo y su referente es variable; se amplía, comprende posibles etapas intermedias, permite que el signo adquiera valores simbólicos, etc. Esta distancia puede ser reducida a cero, o casi, y en ese caso nos encontraríamos ante un fenómeno que yo denominaría signo-objeto. Rara vez se manifiestan en el teatro signos que remitan únicamente a sí mismos, signos autoreferenciales: la alacena, la mesa y las sillas que lleva André Antoine a la primera representación de su Teatro Libre no remiten a los muebles del hogar de Antoine, sino que se trata de signos del mobiliario de los Sagnard, en *Jacques Damour*. Sin embargo, esta transformación, puramente conceptual, sólo se cumple en el nivel del significado (idea, noción); en el nivel del significante, es decir, de la forma visible y palpable, estos muebles persisten como objetos naturales.

El signo visual «silla», en el teatro, se distancia de su referente a medida que semantiza su forma y adquiere un aspecto singular, cuando la semejanza pura y simple evoluciona hacia la analogía: una silla de dimensiones gigantescas o minúsculas (carente de su función de utilidad en tal contexto escénico); una silla reducida a una silueta de láminas de hierro, como un mero cubo (analogía funcional); en fin, el signo cero de una silla, inexistente, connotada por los gestos y actitudes del mimo. Una de las dos tendencias se muestra dominante en el espectáculo. La extremada formalización, artificialidad, convencionalismo, en una palabra, la simbolización, caracteriza determinadas tradiciones teatrales (Extremo-Oriente) o ciertos estilos de puesta en escena (teatro simbolista europeo, teatro Dada y surrealista), mientras que la reducción de la distancia que separa el signo y su referente, la preferencia dada a los signos naturales o aparentemente naturales, a los signos-objetos, son propias del estilo naturalista que se ha manifestado en todas las épocas y diferentes civilizaciones.

No obstante, estas dos tendencias opuestas pueden manifestarse a la par, y tratar de coexistir en un mismo espectáculo. Algunas de las escenificaciones de Peter Brook ofrecen sorprendentes ejemplos de ello.

En el *Mahabharata* (1985), Bhishma es alcanzado por las flechas; sin embargo, sólo su lecho se encuentra acribillado por las flechas, que rodean su cuerpo de pies a cabeza, de modo que él muere sin que ninguna le toque directamente. Por emplear una expresión metafórica, diremos que el signo está *al lado de* su referente.

En el mismo espectáculo, la sangre se representa de modos muy variados y distintos. Uno de los personajes heridos hace brotar de su boca una banda roja, procedimiento que responde al principio «mejor sugerir que representar». Otro personaje (Drona), tras conocer la noticia, por otra parte falsa, de la muerte de su hijo, vierte sobre su cabeza y su cuerpo una jarra llena de sangre: el líquido rojo cubre su torso por completo, y su camisa (que era blanca) queda pegada al cuerpo. Ninguna representación de la sangre puede ser más naturalista.

Si el líquido rojo no es aquí sino *signo* de sangre, y no *signo-objeto*, por razones harto comprensibles, esta última frontera es flanqueada, siempre en el *Mahabharata*, por el uso del fango. Algunos personajes se revuelcan en dos estanques de agua, dispuestos sobre tierra embarrada que cubre parte de la escena; los actores salen de este «baño» completamente cubiertos de limo, y continúan actuando todavía durante largo tiempo. Se trata de barro de lo más auténtico, lo que constituye un signo-objeto, de modo que la distancia entre el signo y su referente parece estar suprimida. Tal supresión equivale a un hipernaturalismo que, en la misma escena del espectáculo, coexiste con gestos y accesorios intensamente simbolizados[19].

---

[19] El funcionamiento de los objetivos en *La Tragédie de Carmen*, otro espectéculo de Peter Brook (1981), ha sido analizado por Evelyne Ertel. «Espace et objets ou la circulation imaginaire», en *Les Voies de la Création théâtrale*, t. 13, Paris, Editions du CNRS, 1985, págs. 219-241. Tomamos de este trabajo la siguiente definición de objeto escénico: «podemos considerar como objeto toda cosa expuesta a la vista del público, con independencia del actor, y de que el actor pueda manipularlo» (pág. 236). Una definición más teórica del objeto teatral, a partir del espectáculo de Peter Brook, *Ubu* (1978), ha sido tratada por Shoshana Avigal y Shlomith Rimmon-Kenan, «What do Brook's bricks mean? Towards a theory of the «mobility» of objets in theatrical discourse», *Poetics Today*, vol. 2, núm. 3, 1981, págs. 11-34.

¿Es imaginable en el teatro la supresión total de la frontera entre el signo y su referente? Creo que incluso cuando tomamos una secuencia mínima de la cadena referencial, constituida por un signo y su referente tan próximos entre sí como sea posible, una distancia, aunque apenas sea perceptible, les separa (y les une). Incluso cuando esta distancia es suprimida en un plano material, la diferencia subsiste en la semiosis, en el funcionamiento del objeto como signo. Es oportuno citar aquí a Josette Féral (si bien no comparto todos los razonamientos de su artículo):

> «Todo objeto teatral, desde el momento en que es llevado a escena, abandona su sistema de referencia inicial, sistema que le integraba en una cultura dada y le atribuía una función precisa, para integrarse en un nuevo sistema, como es el de la escena, donde adquiere un nuevo sentido y una nueva función. En este sentido es posible decir que todo objeto escénico se convierte en el escenario en un objeto «construido». Sin duda este objeto puede compartir con su referente inicial numerosas características comunes: forma, estructura e incluso función, aunque se trate de una semejanza puramente accidental. La realidad primera del objeto escénico es ante todo aquella que le da el sistema de la escena, porque sólo en ella adquiere sentido»[20].

¿Puede un signo preceder a su referente?

¿Puede un signo preceder a su referente? He aquí un problemático rompecabezas que resulta, sin embargo, inesquivable cuando se trata de la semiosis o del funcionamiento de los signos en un contexto significante.

Desde el punto de vista de un orden temporal, cronológico, nos inclinamos a responder negativamente a esta pregunta. El referente, esa «cosa» exterior al signo, que el signo reemplaza o representa, y a la que el signo remite, debe *existir*, como parece evidente, antes que el signo. El mismo razonamiento parece válido si abordamos la cuestión desde el

[20] «Le signe en procès: l'expérience du théâtre naturaliste», *Les Cahiers naturalistes*, 56, 1982, pág. 120.

punto de vista del orden causal, puesto que la causa *existe* antes que el resultado (si bien puede *manifestarse* después).

Sin embargo, en lo que se refiere a las relaciones entre el signo y su referente, ¿es determinante la jerarquía temporal o causal? Thomas A. Sebeok, en su definición de icono, lo ha puesto en duda: «Un signo es icónico cuando hay una analogía topológica entre el significante y su *denotatum* [= referente]», y subraya que nada, en esta definición, «requiere la presencia de prioridad cronológica alguna», puesto que es «operativa en los dos sentidos» (en el texto original inglés: «Which would both apply backwards just as well as forwards»). Y cita el siguiente ejemplo:

«Supongamos que un día me encuentro con un célebre personaje contemporáneo, como el Papa, por ejemplo, a quien no conozco –como la mayor parte de los católicos– sino por fotografías, o por algunas otras representaciones gráficas; en tal circunstancia, el Papa viviente se convertirá para mí en un signo icónico de la imagen comúnmente conocida, es decir, de su *denotatum* fotográfico o litográfico (evidentemente, Peirce no vería ningún inconveniente en que un ser humano fuera un signo de sí mismo)»[21].

Entre los semiólogos del lenguaje teatral, Eli Rozik ha insistido en la dialéctica, la reversibilidad, existente entre el signo y el referente, en lo que él mismo denomina el «empleo evocativo» de los signos:

> «Evocation is an inverted usage of the signs of the language. Instead of referential reality being the starting point, and

[21] «Six espèces de signes: propositions et critiques», *Degrés* 6 (b 1–b 42), págs. cit. b 15-b 17. Este tipo de preguntas no eran ajenas a Peirce. En un texto escrito hacia 1907 podemos leer lo siguiente (5473, *Écrits* 127): «Supongamos, por ejemplo, que un oficial que manda sobre un pelotón o sobre una compañía de infantería da la orden de «¡Presenten armas!». Esta orden es, indudablemente, un signo. La cosa que es causa del signo en cuanto tal la denominamos *objeto* (en el lenguaje ordinario el objeto «real», aunque más exactamente sería el objeto *existente*) representado por el signo: el signo está determinado por una especie de correspondencia con el objeto. En este caso, el objeto que representa la orden es el deseo del oficial de que la culata de las armas repose en el suelo». (Recordemos que el *objeto* peirceano corresponde a nuestro *referente*.)

> the usage of the signs of the language naming and organizing this reality in accordance with the signified, in evocative usage the starting point is the sign itself, without there existing a referential reality except insofar as it is associatively created in the imagination of the spectators»[22].

Y desarrolla esta idea en otro artículo:

> «The associative relation word –referent might be utilized in two opposite ways: either a referent arouses association of a suitable word or a word arouses a mental image of a proper referent [...]. Thus, one more layer may be added to our definition of «acting» as producing iconic «he sentences» which usually are evocative in nature, because they reverse the usual associative relation between sign and referent, using the former as the point of departure for the creation of a fictional world»[23].

Con el fin de responder a la pregunta de si un signo puede o no preceder a su referente, me parece que, en principio, es preciso distinguir el signo natural del signo artificial y, por lo que respecta a este último, distinguir el punto de vista del creador (emisor) y del intérprete (receptor).

Tomemos el ejemplo clásico de signo natural: relámpago, signo de tormenta. El receptor «ingenuo» interpreta el relámpago como signo de la tormenta que ya se desencadena a lo lejos (el referente precede al signo), o bien como signo (presagio) de una tormenta que se avecina, que se desplazará probablemente (tal es el signo que precede a su referente, por otra parte aleatorio). Un científico o un meteorólogo interpretará el mismo relámpago como signo de una descarga eléctrica seguida de perturbaciones atmosféricas debidas a..., etc..., toda una cadena causal que podríamos hacer corresponder a una cadena referencial (los referentes preceden al signo).

---

[22] «Theater as a Language: A semiotic Approach», *Semiotica*, vol. 45, núms. 1-2, 1983, pág. 86.

[23] «'Acting'. A Study in Theatrical Reference», en *Approches de l'opéra Approsaches of the Opera. Actes du colloque AISS* (Royaumont, septembre 1984), compilación de textos de André Helbo, Paris, Didier Erudition, 1986, págs. 202-203.

Determinados dolores –reumatismo, cefalalgia...– son, para un enfermo, signos de cambios atmosféricos inminentes, del mismo modo que gentes habituadas a vivir en medios naturales interpretan el comportamiento de determinados animales como signo de una tormenta que se avecina (el signo precede a su referente). Por el contrario, un médico o un fisiólogo interpretará los mismos fenómenos como signos de alteraciones vasculares, celulares, hormonales, o de otro tipo (los referentes preceden al signo), con la posibilidad de incluir en esta cadena referencial causal el fenómeno atmosférico en cuestión (el referente es posterior al signo).

Se observará que en el caso de los signos naturales, en ausencia –por definición– del emisor intencional, la actitud interpretativa del receptor, su punto de vista personal, su experiencia, sus competencias profesionales o de otro tipo, determinan la anterioridad o posterioridad de tal o cual signo por relación a tal o cual referente.

Por lo que se refiere al vasto universo de los signos artificiales, resulta determinante, desde este punto de vista, la diferencia entre el creador-emisor y el intérprete-receptor, entre el referente E y el referente R, sin que esta distinción pueda, por sí misma, expresar todas las variantes y resolver todas las dudas.

Procedamos por etapas, y antes de pasar al dominio artístico, tomemos, a título de ejemplo, el funcionamiento de un signo en la vida social.

La exclamación «¡Salga!» (el gesto correspondiente, o la palabra acompañada del gesto) tiene, para quien emite este/os signo/s, un referente del que se tiene conocimiento por la práctica social o por la experiencia personal. El referente precede al signo. Sin embargo, como signo, esta exclamación (y/o gesto) pretende un objetivo práctico, al referirse a un determinado comportamiento del interlocutor, del que se espera la salida, es decir, una forma de conducta que se sitúa en un futuro posible. El referente sería, pues, posterior al signo; pero, ¿se trata realmente de un referente?

El(los) mismo(s) signo(s) –«¡Salga!», y/o el gesto– tiene(n), *grosso modo*, el mismo referente para el destinata-

rio-receptor. Este referente precede al signo en la experiencia de la vida social, el conocimiento del referente permite al receptor descifrar el signo, interpretarlo. Sin embargo, esta descodificación o interpretación se proyecta sobre el futuro, y el signo percibido se refiere a un comportamiento esperado por el emisor. El referente, si es que existe, es posterior al signo.

La situación parece menos ambigua cuando se trata no de una orden, o de una señal, sino de un signo meramente informativo o nominativo. El bistec ha desaparecido del plato. A la pregunta del padre «¿quién se lo ha comido?», el niño responde «Medor». A partir de este referente (el perrito que efectivamente ha ejecutado la acción) se construye y emite el signo verbal «Medor». El referente es anterior al signo, tanto en la realidad como en los procesos de construcción del signo. En cuanto al padre, la palabra «Medor» le remite a un referente real, y el hecho de conocer la existencia de éste le permite interpretar correctamente el signo percibido. El referente, como objeto real, preexiste al signo, sin embargo, en la semiosis (como proceso en funcionamiento) se manifiesta ante el intérprete, *después* de la emisión del signo, en el proceso de su recepción.

Veamos otro ejemplo, tomado esta vez de un dominio significante no verbal. Tomemos una señal de tráfico que representa un desnivel (hacia arriba o hacia abajo), o incluso una curva, signo mimético-icónico. Para el emisor, el que ha instalado la señal al borde de la carretera, el referente existía antes que el signo, le precedía; el referente E existe sin ambigüedad. Para el receptor, el objeto al que se refiere el signo preexiste en su vivencia, pues, de otro modo, ¿cómo habría podido el automovilista descodificar la señal? El referente R es, para el receptor, el antecedente. Sin embargo, el referente no deja de ser incierto, y más o menos imaginable: ¿desnivel?, ¿ascenso?, ¿descenso?, ¿cuál es su longitud?; «curva peligrosa», pero ¿de cuántos grados? Si se trata de un automovilista que continúa su camino, se encontrará en presencia de un referente E, el del emisor, referente real, que para el receptor es posterior al signo, pues el signo le habría precedido tanto en el espacio como en el tiempo (el tiempo de recorrer el espacio entre la señal y su referente

real). Se podría hablar, en este caso, de dos referentes R, de modo que el segundo correspondería a un referente E. El conductor que no continúa su camino en la dirección indicada por la señal se contentará con el primero de los referentes.

Tomemos ahora un ejemplo del dominio literario. La primera frase de una novela, «Pasaba allí sus vacaciones desde siempre», contiene al menos tres signos verbales cuyas referencias intratextuales, necesarias para la comprensión de la historia, se encuentran –como el lector espera– en las frases y páginas siguientes. El sujeto («él/ella») será denominado o definido de un modo u otro; el lugar («allí») se convertirá en un escenario geográfico natural o social (al lado del mar, en la montaña, en un balneario, en una cabaña de pastores, en una buhardilla), una localidad; el tiempo («desde siempre») encontrará ocasionalmente sucesivas matizaciones cronológicas. Estos referentes son virtuales, y quedan en suspenso hasta su aparición en el texto; de todos modos, los signos verbales preceden a los referentes intratextuales. A la espera de su manifestación, de su aparición, el lector de este *incipit* debe contentarse con vagos referentes extra-textuales: el sujeto (él/ella) es un ser (humano o incluso animal), «allí» es una referencia espacial, «desde siempre» una temporalidad.

La situación del emisor es muy diferente. Si tiene una cierta idea de su propia obra, al escribir la primera frase, el sujeto «él/ella» tiene para él un referente, imaginario o real, del mismo modo que sucede con los otros términos transcritos en el papel. Los referentes preceden a los signos verbales, son preexistentes, incluso si se limitan al mundo imaginario del escritor, a menos que se trate de uno de esos autores que redactan novelas como quien cumple órdenes, a partir de frases impuestas («La marquesa sale a las cinco...»), o de determinadas técnicas, tan apreciadas por surrealistas y dadaistas, destinadas a encontrar azarosamente las palabras del final. Robert Pinget hace una confidencia, a propósito de su novela *Le fiston*: «Había convenido con una vecina que comenzaría mi novela con la frase 'La hija del zapatero ha muerto'. Si hubiera escogido otro comienzo, sin duda habría escrito otro libro». En este último caso,

el escritor se encuentra al principio en la situación del lector del *incipit*, con la diferencia de que es el autor el encargado de construir las referencias *a posteriori*, referencias que serán posteriores a los signos.

La anterioridad o posterioridad de los signos por relación a sus referentes depende principalmente de:

1. La diferencia del punto de vista entre el emisor-creador y el receptor-intérprete.
2. La diferencia de competencias entre varios receptores, en el dominio concerniente a la interpretación.
3. La diferencia, en lo que respecta a los referentes, entre *existir* y *manifestarse* (*ser* y *parecer*).

En relación con el dominio lingüístico habría que añadir un cuarto punto:

4. El orden en el que las palabras (como signos y como referentes intra-textuales) aparecen en el texto, escrito u oral.

Por lo que respecta al espectáculo teatral, intervienen algunos otros factores, susceptibles de desarrollar relaciones de tiempo entre los signos y sus referentes. Tales factores provienen del carácter espacio-temporal del arte teatral (frente a la espacialidad de las artes plásticas y al carácter temporal de la literatura y la música), así como de la multiplicidad de relaciones materiales y de sistemas significantes que se entrecruzan en un espectáculo[24].

En primer lugar, nos encontramos con la presencia física de un ser humano, actor o actriz. Como signo, él o ella representa (está relacionado con o se refiere a) el personaje de la obra. Este es el referente, y precede al signo, pues existía previamente, si no en el texto dramático final, sí al menos en el guión o en el proyecto del realizador. Pero el personaje, siempre representado por el actor, es también un signo que tiene sus propios referentes (vid. el epígrafe

[24] Esta fórmula toma, simplificándolas, reflexiones contenidas en mi libro *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.

anterior, dedicado a la cadena referencial). Estos pueden ser extra-escénicos, si están en el mundo exterior, real o imaginario, y preceden al signo, ya que son preexistentes, ficticios o reales. Sin embargo, el personaje dispone, como signo, de referentes intra-escénicos, especialmente referentes verbales. Tales son los signos lingüísticos que nombran o definen al personaje. Estos referentes lingüísticos intra-escénicos e intra-ficcionales se manifiestan antes o después de la aparición del personaje-signo. El desplazamiento temporal es con frecuencia importante. En una obra de tales características, sólo al final, después de la salida definitiva del personaje, se nos anuncia su nombre o revela su identidad. El signo precede a su referente nominal.

En el *Tartufo*, al contrario, el nombre del personaje epónimo es pronunciado una decena de veces, su retrato físico y psicológico es construido de forma contradictoria por varios personajes; es el objeto principal de todos los diálogos, antes de que aparezca en persona, en la escena segunda del acto III, casi a mitad de la obra. Innumerables referentes –signos verbales, mímicos y gestuales– anuncian la aparición del signo mismo, precediendo a su presencia física. Este personaje, al igual que los signos-referentes que le habían anunciado, tiene referentes extra-escénicos e incluso extra-ficcionales (fuera de la intriga propiamente dicha) en la realidad histórica, social, psicológica o de otro tipo.

Veamos ahora un ejemplo tomado de la mímica. El olfatear reiterado de un personaje que expresa disgusto hace pensar al espectador en un mal olor, referente olfativo extra-escénico que precede al signo. Pero en el momento en que el personaje encuentra, bajo la mesa, un viejo *camembert*, éste se convierte en un referente escénico manifiesto, que sigue al signo mímico: el signo ha precedido al descubrimiento de su referente.

¿Y el motivo musical que anuncia las entradas de los personajes? Funcionaría como signo, cuyo referente sería el personaje en cuestión. Para los creadores del espectáculo (director de escena, realizador musical, adaptador dramático de los recursos musicales, etc.), los signos sonoros se refieren *a priori* a un personaje con significado conocido. No es el caso del público. Cuando se produce la primera

aparición de un motivo musical y de un personaje, su interdependencia no es tan evidente. Sólo la recurrencia del procedimiento permite descubrir la ligazón entre ambos; el motivo musical se convierte en adelante en el signo del personaje, incluso si en el proceso temporal el signo precede a su referente.

Referente real/referente imaginario

Verdadero/falso, verdad/mentira, real/ficticio, realidad/ilusión..., estas oposiciones son objeto de preocupación para numerosos semiólogos-semióticos, especialmente para los especialistas de la lógica. Los análisis semio-lógicos de frases como «el actual rey de Francia es calvo», y de lo que se llama la «paradoja de la referencia y de la existencia» (por ejemplo, «la montaña de oro»), se suceden con frecuencia en artículos y tratados. El cuadro semiótico de modalidades veridictorias, en el *Diccionario* de Greimas y Courtés, comporta cuatro elementos: verdad, falsedad, secreto, mentira[25]. Georges Kalinowski, que ha hablado del significado y de lo designado (esta última noción considerada afín a la de referente), propone distinguir entre designación fuerte y designación débil, es decir, con otras palabras, entre la «designación de un ser real» y la «designación de un objeto intencional»; propone el ejemplo de Zeus y Hera: «Para quien conoce la mitología griega, es evidente que se trata de seres imaginarios, de objetos intencionales [...]. Sin embargo, quien oye hablar por vez primera de Zeus y Hera puede pensar que se trata de seres

[25] Vid. A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica*, ed. cit., págs. 96-99. Este cuadro es una réplica del que fuera propuesto por Greimas en 1973, en el que empleaba los términos verdad, falso, secreto, mentira (vid. *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, págs. 54-55; vid. la trad. esp. del volumen I de S. García Bardón y F. Prades Sierra: *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973). Adviértase que el célebre cuadro, cuya invención se atribuye habitualmente a Greimas, data de mucho antes: un cuadro que pone en relación términos contrarios y contradictorios se encuentra, por ejemplo, en las *Summulae logicales* de Pedro Hispano, más conocido como papa Juan XXI (hacia 1220-1277).

reales, en coexistencia con el resto de los hombres»[26]. Y Umberto Eco, al entrar en el viejo debate filosófico de los mundos posibles, distingue el «mundo 'real' de referencia» y el «mundo fantástico»[27].

Por lo que respecta al mundo representado en la literatura y en ciertas artes, el dilema entre lo verdadero y lo falso está menos justificado. Términos como «hacer parecer verdadero», «simulacro de verdad», utilizados en el artículo «Veridicción» del *Diccionario* de Greimas y Courtés, términos que traducen una cierta dialéctica en el tratamiento del universo referencial, parecen resultar más pertinentes cuando se trata de fenómenos literarios o artísticos. Aragon se complacía en emplear la expresión «el mentir-verdadero», que no sólo es el título de su novela (y de todo un conjunto de novelas), sino que tiene para él valor de «arte novelesco, es decir, de arte poético». En el prefacio de *Cloches de Bâle*, redactado en 1964, escribe: «Lo extraordinario de la novela es que para comprender un objeto real idea ficciones. La ficción libera al escritor, le permite mostrar lo real en su desnudez [...]. Lo que es mentira en la novela sirve de sustrato a la verdad». Jean Cocteau ha tratado de explicar esta «eterna pareja» con la frase siguiente: «Soy un mentiroso que dice la verdad»; por su parte, Jean Anouilh, quien tenía como divisa «hay que acceder a la verdad a través de la mentira y el artificio», pone en boca del Conde la siguiente tirada: «Lo natural, lo verdadero, es en el teatro la cosa menos natural del mundo [...]. El arte tiene como fin [...] ser, a través de cualquier medio posible, más verdadero que la verdad» (*La Répétition ou l'Amour puni*, acte II). Recordemos también la fórmula de Albert Camus: «El actor es alguien que miente sinceramente».

Examinemos, para empezar, el juego entre lo verdadero y lo falso, la dialéctica realidad/ficción sobre un terreno

---

[26] *Sémiotique et philosophie*, Paris-Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1985, pág. 99.

[27] Cfr. U. Eco. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979. Trad. esp.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981. Trad. fr. de Myriem Bouzaher: *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, pág. 160.

que explota al mismo tiempo el texto literario y la cartografía. Se trata del plano de la ciudad imaginaria de Bleston, presentada por Michel Butor al comienzo mismo de su novela *El uso del tiempo*.

En el caso de un plano o un mapa geográfico, los signos (significante = figura diseñada, significado = idea de una carretera, una calle, un río, una casa, una aglomeración, una iglesia, etc.) tienen referentes –es decir, remiten a objetos– en la realidad concreta, objetos que conocemos, de los que conocemos una parte, que hemos conocido (aunque ya no existan), que veremos algún día, o que nunca tendremos la suerte de ver, aunque puedan existir o hayan podido existir (testimonio de terceros). El plano de Michel Butor, según todas las reglas cartográficas, presenta un entramado de signos muy detallado, con sus significados imaginables, que remiten sin embargo a referentes imaginarios, y que existen en la mente del autor (y, eventualmente, del lector), a menos que se consideren como referentes los elementos más o menos diasporados, los «objetos» que existen en las ciudades (¿ciudades?) del norte de la Inglaterra que habría conocido, y en la cual se inspira, Butor. Este razonamiento, con todas las dudas que le son inherentes, concierne por otra parte a todos los mapas de países imaginarios, bien abundantes en la literatura narrativa de diferentes épocas.

¿Y qué sucedería con un mapa semejante, presentado a los espectadores de una obra de teatro como *Donogoo*, de Jules Romains? Una ciudad inexistente de una región inexplorada de América del Sur, que el señor Le Trouhadec, profesor de geografía en el Colegio de Francia, había tenido la imprudencia de describir en una obra que se hizo célebre. El mapa se refiere a una no-realidad que es ficticia no solamente por relación a un universo referencial real, extraescénico, sino en el mundo referencial intra-ficcional; su referente es imaginario no sólo frente a la realidad geográfica, sino también por relación al mundo de la ficción creada por el autor dramático. No obstante, y es lo que determina la originalidad de la obra de Jules Romains, la ciudad no existe en principio sino sobre el papel, sobre un mapa ficticio, para ser construida por los pioneros que se aventu-

ren en la búsqueda de la ciudad fantasma. «Unas pobres almas, en busca de un Donogoo imaginario, dejan caer en la tarde su pesada carga bajo el sol; abatidos por la fatiga, habían creado de repente el Donoggo real... Otros hombres, más tarde, se unirían a ellos», dice Lamendin en el epílogo de la obra.

Estamos ante el fenómeno de la cadena referencial: ciudad imaginaria-mapa ficticio-ciudad real; pero también ante el problema del orden temporal en la relación signo-referente. Como signo, el mapa se relaciona en primer lugar con un mundo imaginario; se trata de un referente «vacío», y por tanto la cuestión de la anterioridad no resulta aquí pertinente. Sin embargo, desde el momento en que se funda Donogoo, el mapa-signo, en calidad de modelo, se convierte en referente real. El mapa ficticio (signo) se articula, pues, sobre un Donogoo imaginario (su referente) y, por otro lado, sobre la ciudad real que ha de constituirse en referente.

La confrontación entre verdad e ilusión es un aspecto intrínseco del arte teatral. Citemos a un personaje de Claudel, la actriz Lechy Elbernon, dialogando con la joven Marthe, quien «no ha estado jamás en un teatro»:

> LECHY ELBERNON: – [...]. Y algo sucede en la escena que parece verdadero.
>
> MARTHE: – Sin embargo, ¡nada es verdad! Son como los sueños que forjamos mientras dormimos.
>
> LECHY ELBERNON: – ¿Que es la verdad? ¿Algo que no tiene diecisiete capas, como las cebollas? (*El intercambio*, acto I).

La obra dramática de Pirandello está construida, casi en su totalidad, en torno al problema «realidad o ficción». El director de escena, en *Seis personajes en busca de autor*, concluye la disputa final con esta exclamación: «¡Ficción! ¡Realidad! ¡Váyanse todos al diablo!».

El dilema «real o fantástico», como hemos dicho, puede ser considerado también bajo el punto de vista de los «mundos posibles», incompatibles con las leyes de la naturaleza. El teórico polaco Grzegorz Sinko aplica la noción de mundo posible al análisis del fenómeno tea-

tral, especialmente a la obra de Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire:

> No hay diferencias cualitativas entre la garganta infernal que expulsa humo y fuego en el teatro medieval, los personajes que mediante recursos diversos vuelan en el teatro del siglo XIX, y los viejos que viven en cubos de basura, o la mujer que habita en un montón de arena, en la obra de Beckett. Es también el caso de los champiñones en los apartamentos, y de los cadáveres que se presentan en *Amédée*, de Ionesco, a los que se arroja por la ventana como gusanos solitarios; o incluso el de Roberto, en *Jacques*, del mismo autor, con dos o tres narices [...]. Las leyes de la semiosis teatral son válidas tanto en una barraca ambulante, o en una representación de gala en la ópera, como en un teatro experimental; en cualquier circunstancia es posible crear *textos espectaculares* que establezcan mundos físicamente incompatibles con el mundo de la experiencia cotidiana[24].

En el teatro, el problema «verdadero o falso» se sitúa al menos en tres niveles.

Se encuentra, en primer lugar, el espectáculo teatral, la re-presentación, que es por naturaleza una simulación, una «mentira», una ilusión. En este nivel, la antinomia verdadero/falso concierne sobre todo a la materialidad de los signos emitidos, es decir, a la naturaleza de sus significantes, y se manifiesta en las categorías natural artificial. La melena del actor que representa al rey Lear, ¿es una melena natural o una peluca? El vino que beben los actores, ¿es realmente un vino tinto o un producto que lo sustituye? (De todos modos, difícilmente imaginamos que cualquier compañía teatral contemporánea beba de veras un *Pommard* de 1842, incluso si el año es mencionado en el diálogo).

Otro nivel es el de la ficción, es decir, el de la historia representada y las relaciones entre personajes. Lo que dice

---

[24] *Postac sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* [*El personaje escénico y sus transformaciones en el teatro del siglo XX*], Wroclaw-Warszawa-Kraków-Gdansk-Lodz, Ossolineum, 1988, págs. 47-48. Traducimos la versión francesa que da T. Kowzan del original polaco.

tal o cual personaje, ¿es verdad o mentira? De nuevo planteamos aquí el dilema lógico-ético tal como se presenta en la vida real o en la especulación de los filósofos, con una diferencia importante, que resulta de la existencia, en el teatro, del doble receptor (e intérprete) del mensaje emitido por el personaje (vid. cap. VIII, 5). Incluso si el destinatario intraescénico (el interlocutor como personaje) considera tal declaración como sincera y verdadera, el destinatario extraescénico (el espectador) es con frecuencia consciente del carácter falso, ficticio, de las palabras emitidas.

Puede haber también simulación en la simulación, cuando los dos niveles precedentes se superponen, y el nivel material se cruza con el nivel de la ficción. El travesti es en este caso una manifestación fragante: el personaje femenino que disimula su verdadero sexo bajo una indumentaria masculina (es el caso de *Noche de Epifanía*, de Shakespeare), o el personaje de una mujer travestida en hombre –para ser admitida en una compañía teatral, en el siglo XVIII–, que interpreta, en la «obra interior», un personaje disfrazado de jovencita (el doble travestimento de *Casanova*, de Guillaume Apollinaire). Añadamos que tal personaje, travestido o doblemente travestido, esta representado en el teatro por un hombre o una mujer, lo que puede proporcionar un grado suplementario de simulación.

En fin, lo que nos interesa en particular es la cuestión verdadero o falso, real o imaginario, aplicado al mundo referencial, a los elementos del universo al que se refieren los signos, todos los signos de un espectáculo teatral. Este poblema puede presentarse como la antinomia entre referente real *versus* referente imaginario[29]; sin embargo, ¿hay realmente antinomia?

---

[29] El término «referente imaginario» me parece preferible al de «referente ficticio», para evitar confusiones con lo que acabo de llamar nivel de ficción. Los adjetivos «ficticio» y «ficcional», así como los términos «intra-» y «extra-ficcional» son habitualmente utilizados para designar lo que concierne a la ficción en el dominio literario y artístico. (En la crítica anglófona, la palabra *fiction* significa literatura narrativa, por oposición a la poesía y al drama).

Todos los signos emitidos a lo largo de una representación, tan larga y compleja como sea la cadena referencial, se refieren finalmente a un universo exterior al teatro. Este universo puede ser el mundo real, conocido del emisor y receptor por autopsia, por experiencia directa, personal, o bien indirectamente, por informaciones que ambos encuentran dignas de fe (acontecimientos históricos, relaciones testimoniales, descripciones geográficas, etc.) Por otro lado, el universo referencial puede ser onírico; empleo aquí este término para designar no solamente los sueños en sentido propio, sino todos los fenómenos psíquicos o psicofisiológicos que puedan manifestarse: fantasmas, visiones, alucinaciones, toda suerte de juegos imaginativos, etc. En este caso, el universo referencial del emisor corre el riesgo de ser malinterpretado o totalmente incomprendido por los receptores. Afortunadamente, la mayoría de los sueños y visiones presentan componentes tomados del mundo real, y son sus combinaciones, su modo de manifestarse en cada situación, lo que revela aquello que denominamos onirismo.

Ejemplos a medio camino entre el sueño, fenómeno inmaterial, y el espectáculo teatral, completamente materializado, los encontramos en la pintura llamada surrealista (en el sentido transhistórico del término). En las telas del Bosco, la representación pictórica de una cabeza de pescado tiene por referene una cabeza de pescado (de otro modo, ¿cómo podríamos reconocerla y denominarla?), que sin embargo también se presenta como parte constitutiva de otra cosa, por ejemplo, de un barco (*La tentación de San Antonio*). Los monstruos del infierno, en *La caída de los ángeles rebeldes* de Bruegel el Viejo, están construidos con elementos humanos (cabeza, miembros) en toda una suerte combinaciones con elementos del reino animal (mamíferos, peces, mariposas, reptiles) y vegetal (plantas y frutas más o menos fantásticas), así como con todo tipo de objetos heteróclitos. Cuerpos humanos con cabeza sangrante, de cabra o tigre (en *La caída de los ángeles rebeldes*, de François Floris, por ejemplo), pájaros con cabezas humanas (*Árbol genealógico*, de Claude Verlinde, 1980), derivan de un mecanismo semejante. El cuadro de Magritte *El brujo* (1951) es muy realista en sus detalles; un hombre sentado, en el

momento de comer, se sirve sólo de sus cuatro manos: toma el cuchillo y el tenedor con dos de ellas, lleva un trozo de pan a la boca con la tercera, y vierte la bebida con la cuarta. Cada una de sus manos cumple una acción perfectamente real, pero... son cuatro y forman parte de un solo y mismo cuerpo. «Combinar cosas nuevas a partir de lo ya conocido», tal es el principio que se aplica por otra parte a toda creación.

Los procedimientos típicos de la imaginería mitológica, figuras mitad humanas, mitad animales (centauro, sirena, esfinge, minotauro), o amalgama de diferentes animales (pegaso, grifo), explotado en la pintura y escultura de todas las épocas, encuentra equivalencias en el escenario. Bottom, quien con su cabeza de asno inspira los ardores de Titania en *El sueño de una noche de verano*, o los personajes semiequinos que tocan las trompetas en *El público* de Federico García Lorca, son dos ejemplos entre tantos otros; efecto de magia e ilusión en el primer caso, y representación surrealista de un poeta en el segundo. Tanto en uno como en otro caso, lo insólito se debe a la referencia que denominaríamos imaginaria: dos referentes reales que pertenecen a sendas especies diferentes, animal o humano, dan lugar a un sólo signo teatral, a un ser único en la representación[30].

He aquí otro ejemplo de inhabituales combinaciones. Tomemos un decorado teatral de comienzos de siglo, dominado por un cielo estrellado con un sol brillante en el centro. Los referentes del signo «cielo estrellado» así como del signo «sol brillante» se encuentran en la realidad, en la naturaleza. Sin embargo, la presencia simultánea de estos signos crea un signo nuevo, signo que carece de referente en la realidad, al contrario que sus componentes. Su significado podría ser verbalizado en la fórmula «día y noche». Imaginemos ahora el mismo decorado, cielo estrellado con sol brillante, en una obra contemporánea sobre un astronauta. El signo del decorado tendría su referente en el fenó-

[30] Siendo más precisos, diríamos que, desde el punto de vista del emisor, los dos referentes remiten a un sólo signo, mientras que desde el punto de vista del receptor, un signo remite a dos referentes (vid. cap. VIII).

meno natural, observado por el protagonista de la obra durante su vuelo espacial.

La cuestión de la realidad, de la autenticidad de los referentes, en su propia creación, preocupa a buen número de autores dramáticos y encuentra expresión hasta en los comentarios que estos hacen. Recordemos el prefacio de *Bajazet*, donde Racine sostiene lo siguiente:

> Cualquiera que sea el tema de esta tragedia no figura aún en ninguna historia impresa, y se trata sin embargo de algo muy verosímil. Es una aventura ocurrida en el Serrallo, no hace más de treinta años. El Conde de Cezy era entonces embajador en Constantinopla. Fue informado de todas las circunstancias que rodearon la muerte de Bajazet, y son numerosas las personas de la corte que recuerdan habérselas oído contar cuando regresó a Francia. El caballero de Nantouillet es una de estas personas. A él debo yo esta historia, así como la decisión que he tomado de convertirla en tragedia.

Corneille, en cambio, en su examen de *La ilusión cómica*, trata de convencernos de lo contrario, al decir que entre sus personajes «hay uno incluso que sólo tiene existencia en la imaginación, ideado expresamente para hacer reír, y de cuya originalidad nada se encuentra entre los hombres; es un capitán [Matamoros] [...]».

Algunos autores han insistido en el origen onírico de su obra. Strindberg lo ha señalado con frecuencia, en su advertencia al comienzo del *Sueño*:

> En este «Sueño», que se relaciona con la representación del sueño anterior, *Camino de Damasco*, el autor ha tratado de imitar la forma incoherente, aunque aparentemente lógica, del sueño. Todo puede suceder, todo es posible y verosímil. No existe ni tiempo ni espacio. A partir de un fundamento real insignificante, el autor da rienda suelta a su imaginación para multiplicar lugares y acciones en una mezcla de recuerdos, de experiencias vividas, de libre fantasía, de absurdos e improvisaciones. Los personajes se desdoblan y multiplican, se evaporan y condensan, se disuelven y reconstruyen. Sin embargo, una consciencia suprema los domina a todos ellos: la del soñador. Para él no existen secretos ni inconsecuencias, ni escrúpulos ni leyes. No juzga ni absuelve, sólo relata un

sueño. Como el sueño es con frecuencia más doloroso que feliz, una nota de melancolía y compasión hacia todo lo que ve atraviesa el relato de forma vacilante[31].

En el prólogo de *Mamelles de Tirésias*, Apollinaire declara, por boca del director de la compañía teatral:

Aquí encontrarán ustedes las acciones
que se añaden a la principal acción dramática, y la adornan;
los cambios de tono, de lo patético a lo burlesco;
y el uso razonable de inverosimilitudes,
así como los actores, colectivos o no,
que no han de ser tomados necesariamente de la humanidad,
sino del universo en su totalidad.
Porque el teatro no debe ser un arte de apariencias engañosas.

Es justo que el dramaturgo se sirva
de cuantas visiones tenga a su disposición,
como hacía Morgan en el Mont-Gibel.
Es justo que haga hablar a toda una masa de objetos inanimados,
si le parece...
Y que no tenga en cuenta el tiempo,
sino el espacio.

Su universo es su obra,
dentro de la cual él es el dios creador.

Por otro lado, ¿quién habría creído que el autor de una obra poética, simbólica, metafórica, al poner en escena personajes en forma de pájaro, trataría de reproducir modelos vivos de su propiedad? Es sin embargo el caso de Edmond Rostand, que al escribir *Chantecler* presenta un montón de pájaros y afirma que las diferentes aves que intervienen en el acto III de su obra tenían modelos vivos en su corral. Peter Handke, por su parte, pretende no mencionar jamás

[31] Cfr. A. Strindberg, *Théâtre complet*, t. 5, Paris, L'Arche, 1986, págs. 577-578. Trad. al francés de Carl-Gustaf Bjurström.

en sus escritos un animal o una planta que no conozca, pues todo lo que escribe está fundado sobre una realidad de la que él tiene conocimiento.

El dualismo sueño/realidad ha fascinado desde siempre a los autores dramáticos. Calderón, entre otros, la ha expresado admirablemente en *La vida es sueño*, cuyo mismo título yuxtapone dialécticamente las dos entidades. Para delimitar mejor la antinomia «referente real» *versus* «referente imaginario», la oposición (¿o la simbiosis?) entre mundo referencial verdadero y mundo referencial onírico, volvamos a Eugène Ionesco, escritor que considera el sueño como su fuente de inspiración privilegiada. Al hablar de la dualidad mimetismo/iconismo (vid. *infra*), nos hemos referido a *Jacques o la sumisión* y *El peatón del aire*; el aspecto referencial ya aparecía claramente en estos análisis. Tomemos ahora algunas otras obras de Ionesco para identificar en ellas determinados fenómenos.

En el *Rinoceronte*, por ejemplo, el elemento material no realista es la transformación de Berenguer en rinoceronte. Se trata, ciertamente, de un referente imaginario u onírico, menos insólito sin embargo que las fantasías mitológicas, y que las chocantes manifestaciones de lo irreal en la pintura.

En *Amédée ou comment s'en débarrasser*, el cadáver que crece, bien «por movimientos bruscos» y «con ruido», bien «sin sacudidas, lentamente pero sin pausa», constituye un fenómeno dinámico, sin equivalentes en el arte pictórico, y cuyo referente puede buscarse en las pesadillas, los fantasmas, o el universo puramente imaginario. (Hay que recordar que el autor opone un elemento ultra-naturalista, «un péndulo, bien visible, en el que se han de ver girar las agujas», como indica la acotación preliminar[32]).

La obra que, sin embargo, constituye en la producción de Ionesco acaso la cima del onirismo es *L'homme aux valises*.

---

[32] «*Amédée ou comment s'en débarrasser*, cuya acción trascurre en el apartamento de una pareja de pequeños burgueses, es una pieza realista en la que introduzco elementos fantásticos, que sirven a la vez para destruir y subrayar, por contraste, el 'realismo'», escribe Ionesco en *Notes et contre notes* (Paris, Gallimard, 1966, pág. 62).

Los sucesivos decorados (desde la primera acotación nos encontramos con «un lugar de ninguna parte»), los personajes, las situaciones, todo revela en ella un mundo referencial onírico, todo deriva del sueño (con elementos autobiográficos), todo conduce al espectador hacia lo irreal. En esta obra de 1975, Ionesco parece ser fiel a su declaración de fe expresada en 1953: «Yo sólo quiero traducir lo inverosímil e insólito, mi universo»[33]. En una entrevista concedida a Françoise Varenne, en vísperas de la creación de la obra, Ionesco afirma:

> *L'homme aux valises* es un sueño. O más bien una serie de situaciones absurdas, como las que encontramos a veces en los sueños: un hombre regresa a su país, pero éste no es ya su país. No lo reconoce, tiene la impresión de no estar en ninguna parte, y se siente profundamente abatido [...]. Comienza la búsqueda de su identidad, pero ha olvidado su pasaporte y no sabe a qué embajada pertenece. Por otra parte, esta embajada no existe, o sus servicios no funcionan.

La periodista transcribe las palabras del escritor:

> En las primeras obras utilizaba imágenes oníricas en situaciones oníricas, pero con un lenguaje lógico y normal [...]. En *L'homme aux valises*, he tratado de acomodar situaciones oníricas a un lenguaje un tanto deformado, un tanto irreal. Un lenguaje que se transforma a medida que los personajes se metamorfosean[34].

La referencialidad onírica como fuente de inspiración de obras como *L'homme aux valises* resulta indiscutible, y ha sido confirmada en numerosas ocasiones por el propio autor. En cuanto a los espectadores, la imprecisión de las situaciones, el confuso comportamiento de los personajes, sin mencionar la vaguedad de los decorados (si bien esto último depende en gran parte de la voluntad y competen-

---

[33] *Ibid.*, pág. 226.

[34] *Le Figaro*, 29-30 de noviembre de 1975. Encontramos una declaración semejante en la entrevista concedida al *Quotidien de Paris* y recogida en Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977 (265-267).

cias del director de escena), les empujan a buscar referentes en lo imaginario, en lo fantástico, en el sueño.

Sin embargo, una «convergencia» semejante entre los sentimientos del emisor y los de los receptores carece de reglas. En 1978, Ionesco publica la descripción de dos sueños, acompañada de su transposición escénica[35]. Por su parte, la «Transposición escénica del primer sueño», con cinco personajes (el «yo» del sueño toma el nombre de Marcel) parece un fragmento de vida realista, salvo algunos leves acentos de vida realista, o algunas insignificantes ambigüedades. El lector (o el espectador virtual, porque el decorado descrito en una acotación es completamente realista) que no tiene conocimiento del texto que constituye la fuente o preludio de la escena en cuestión, no sospecharía un origen onírico tan inmediato. La misma observación es válida para el «Segundo sueño» (fechado el 20 de junio de 1977) y su «Transposición escénica», si bien este último contiene algunos elementos tomados del absurdo, aunque por debajo de la media a la que puede estar habituado el lector o espectador de las obras de Ionesco.

¿Cuál es, en este caso, la trayectoria referencial del emisor y del receptor?

Para Ionesco, su sueño –si consideramos las impresiones para-visuales y para-auditivas de un sueño como secuencias de signos– adquiere referencias en su vida real, en sus experiencias personales acaecidas en la víspera; sólo durante el sueño estos elementos adquieren configuraciones originales, insólitas, «oníricas». El mismo sueño constituye a su vez el referente del texto que conforma la representación. Este último, como conjunto de signos lingüísticos, se convierte en el referente principal (con el sueño mismo de Ionesco, y acaso con otras fuentes) del texto dramático propuesto al lector, así como al director de escena y al público virtual.

A este encadenamiento de fuentes corresponde, del lado del receptor, un encadenamiento referencial, pero en sentido inverso. Para el lector, el punto de partida es uno de los dos textos de Ionesco («Sueño» o «Transposición esce-

[35] *Cahiers Renaud-Barrault*, 97, Paris, Gallimard, 1978, págs. 5-20.

nica»), aquel que haya leído en primer lugar. Durante la lectura (recepción + interpretación), encuentra referentes en el mundo exterior, eventualmente referentes inter-textuales en algunas otras obras de Ionesco y en lo que sabe de su biografía. La lectura del segundo de los dos textos estará determinada por las referencias del otro, el que ha sido leído en primer lugar, lo que no excluye referentes extra-textuales. De hecho, la cadena referencial se reduce aquí por relación a la del emisor: lo que le falta al receptor es el sueño mismo del escritor, la imaginería de su pesadilla, su universo referencial específico.

Podría decirse, a propósito de estos textos de Ionesco, que el universo de las referencias del lector-espectador se encuentra, *grosso modo*, en la realidad, si no personalmente vivida, al menos considerable como tal, mientras que el universo referencial del autor es principalmente onírico, y se sitúa en lo irreal.

Hay sin embargo otra situación que no es menos frecuente. En *El público*, de Federico García Lorca, el centurión dice: «Tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más» (cuadro II). Cuando la obra se representó en París, en enero de 1988, esta frase tuvo para mí, como para la mayor parte de los espectadores, imagino, una referencia ficticia, imaginaria, irreal. Al día siguiente, la radio difundía la noticia de la condena, en Irán, de un hombre que tenía, además de cincuenta esposas oficiales, doscientas concubinas. Si yo hubiera ido a ver la obra de Lorca un día más tarde, «mi» referente se habría situado en una realidad más o menos verídica. El fenómeno de «la realidad que supera la ficción» es bastante frecuente, y encuentra aquí una ilustración.

Los referentes reales son susceptibles de sustituir a referentes imaginarios, y viceversa, no sólo cuando se pasa del emisor al receptor, sino también para el propio receptor, de un día para otro, según el contexto referencial: circunstancias socio-históricas, situación personal de receptor-intérprete, conocimientos nuevamente adquiridos. El astronauta de «peatón del aire», o el que admira el cielo estrellado al mismo tiempo que el sol y el globo terrestre es un ejemplo entre otros. Ciertos espectáculos de ciencia ficción resultan especialmente afines

a estas metamorfosis referenciales. Y también ciertas fantasías sobre temas de actualidad. La comedia del autor brasileño João Bethencourt, *O dia em que raptaram o papa* (1972), representa un personaje que muestra varias características de Juan XXIII y Pablo VI. Sin embargo, el mismo personaje (el espectáculo fue filmado en 1975, en adaptación de André Roussin) parece referirse además a su sucesor, Juan Pablo II, para los espectadores que en 1984 vieron de nuevo la obra.

La «autenticidad» del personaje teatral, considerado como signo, está en función de la distancia que le separa de su(s) referente(s). Tomemos el caso de los héroes que tienen referentes históricos o culturales más o menos directos. El Hamlet de Shakespeare adquiere amplias relaciones con su referente histórico (¿legendario?) y otros referentes inter-textuales (Saxo Grammaticus, la obra atribuida a Kyd, etc.) Los Hamlet de las numerosas refundiciones, obras derivadas de las tragedias de Shakespeare, prolongan necesariamente la cadena referencial, pero la distancia entre las sucesivas secciones y tal o cual Hamlet como personaje-signo varía de un autor a otro. No menos variadas son las relaciones entre cincuenta Anfitrión, cincuenta Judith, cincuenta Napoleón y sus referentes intermedios, así como sus prototipos mitológicos, bíblicos, históricos.

La relación más radical entre el personaje-signo y su referente real se produce, en el teatro, en obras tales como *L'Impromptu de Versailles* de Molière, *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux o *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco. Cuando en *L'Impromptu de Versailles* el personaje de Molière fue representado por el propio Molière, el personaje de Jouvet, en la obra de Giraudoux, por el propio Jouvet, o incluso el personaje de Ionesco, en *L'Impromptu de l'Alma*, por el propio autor, había una identidad no sólo del referente y el personaje, sino también del personaje y el comediante. Los tres elementos de la cadena referencial eran idénticos o estaban muy próximos el uno del otro. Es lo que yo llamaría la autoreferencia, fenómeno extremadamente raro en el teatro[36].

[36] El carácter excepcional de este fenómeno debe ser subrayado, ya que ciertos autores han abusado de las nociones «autorreferencia», «autorreferencialidad», haciendo de ellas un rasgo específico del arte teatral.

No obstante, hay que tener cuidado de no dejarse llevar por la identidad de los nombres propios. Thomas Bernhard ha escrito una obra titulada *Minetti*, en homenaje al gran actor Bernhard Minetti. Este último la había representado en 1976. Sin embargo, el personaje epónimo de la obra, el actor Minetti, está demasiado lejos del auténtico comediante Bernhard Minetti como para que éste pueda ser considerado como referente directo y principal del personaje, pese a la identidad del nombre, y del hecho de haber sido su intérprete primero y privilegiado. El referente imaginario se toma aquí sobre el referente real.

Digamos, para concluir, que el camino entre el referente (totalmente) imaginario y el referente (totalmente) real es largo, y la distancia que los separa contempla varios grados posibles, al igual que la distancia entre los signos y sus referentes en la cadena referencial. En uno de los extremos, el signo constituye la imitación fiel, la reproducción exacta de su referente, en el otro, una invención extremadamente original, sin modelo ni prototipo. Y sin embargo es preciso que cuente con un referente, sea abstracto o imaginario, si deseamos permanecer en los límites de la semiosis, en la órbita de los signos y sus significados. Los elementos no referenciales pueden existir en el arte como en la vida, pueden funcionar como estímulo, pero se sitúan fuera de las fronteras de la semiología-semiótica.

Recapitulación

En este capítulo hemos tratado de dilucidar ciertos aspectos espinosos del referente y la referencia, particularmente en el dominio teatral. Hagamos ahora una recapitulación.

Las relaciones signo/referente deben ser consideradas teniendo en cuenta la distinción entre el emisor-creador y el receptor-intérprete. La cuestión de la anterioridad referente/signo puede encontrar una respuesta, al menos parcial, gracias al concepto de cadena referencial. En cuanto a las relaciones entre referente real *versus* referente imaginario, diremos que son de orden dialéctico, pues ambos se complementan y entrecruzan.

Para hacer más «palpable» el encadenamiento de todos estos problemas, para corroborar la interdependencia, acudimos una vez más a los ejemplos, tomado uno de las artes plásticas y otro del teatro.

Tomemos como punto de partida el proyecto de la estatua de un hombre célebre: diseño, maqueta, plano. Como signo, tiene para el creador referentes reales (imagen de la personalidad conmemorada, etc.) e imaginarios. Este proyecto se convierte en referente directo y real (modelo) para quienes lo ejecutan. Una vez erigido, el monumento es un signo para quienes lo contemplan; signo cuyo referente es, para algunos debidamente informados, el proyecto del artista, mientras que para todos los demás se trata del referente directo de la personalidad celebrada. Cuando nuestro monumento es dibujado, fotografiado o modelado, nace un nuevo signo plástico, el referente directo (primera secuencia de una cadena referencial) es el original del monumento en cuestión. Imaginemos ahora la destrucción total del mismo durante la guerra. Los que se ocupan de su reconstrucción se sirven de fotos, de dibujos, de modelos que se convierten, a su vez, en referentes del nuevo monumento en tanto que signo, siendo los últimos señalados en la cadena referencial, que se remonta hasta el personaje representado sobre la peana, mientras que para un turista extranjero que visita la ciudad por vez primera, años después de la guerra, la referencia se limitará a la personalidad histórica, al ver a *un* personaje indeterminado.

El ejemplo teatral es más complejo, pero no carece de analogías con el precedente. Tomemos como punto de partida un texto dramático. Como signo, o conjunto de signos lingüísticos, tiene para el autor referentes reales e imaginarios, más o menos mezclados. Este texto se convierte en referente directo para aquellos que disponen su puesta en escena. Estos últimos añaden otros signos, creados con otros materiales, no verbales, de modo que este gran conjunto de signos es percibido por los espectadores. Los referentes a los que acuden para interpretar los signos del espectáculo se sitúan en diferentes niveles (referentes intra- y extra-textuales, intra- y extra-escénicos, reales e imaginarios, etc.), y son determinados por varios factores individuales (grado

de conocimientos, disponibilidad psíquica del momento). En ciertos casos, el signo puede preceder a su referente intra-escénico. Ahora, un crítico, un investigador o un documentalista procede a la descripción del espectáculo. Esta descripción (con eventuales documentos: fotos, diseños, esquemas), como conjunto significante, tiene por referente directo el espectáculo en cuestión. Este último va a desaparecer, como objeto observable, con la última representación. Imaginemos que un año, veinte años o un siglo después, un director de escena quiera reconstruir este espectáculo que se ha hecho célebre. Recoge la documentación disponible, que ha de constituir para él el referente (parcial) de esta nueva realización escénica, con los otros referentes que forman la cadena (texto dramático, etc.) El espectador de la nueva puesta en escena tendrá acceso a tales o cuales fragmentos de esta cadena, según sus competencias; el mundo imaginario reemplazará, eventualmente, al mundo referencial real.

Capítulo IX

COMUNICACIÓN TEATRAL

Cuando se pretende abordar el funcionamiento de los signos en el teatro, es decir, de la semiosis teatral, no se puede soslayar el tema de la comunicación. He aquí dos definiciones de este concepto. La del *Tesoro de la lengua francesa* (t. 5, 1977) es fundamentalmente antropocéntrica: «proceso por el cual una persona (o un grupo de personas) emite un mensaje y lo transmite a otra persona (o grupo de personas) que lo recibe, con un margen de errores posibles (debidos, de una parte, a la codificación del lenguaje hablado o escrito, lenguaje gestual o de otros signos y símbolos, por el emisor, y también a la descodificación del mensaje por el receptor, y de otra parte, al vehículo o canal de comunicación utilizado)».

Más general es la definición del léxico de Josette Rey-Debove, *Semiotique* [1]: «Transmisión de mensajes por medio de signos, de señales, de un emisor a un receptor, según un canal. La comunicación no funciona a no ser en una situación en que se comparta el código, y en ausencia de ruidos»; esta definición se completa con la noción de «*comunicación multimodal* que se hace por signos de diversos sistemas y por canales diferentes (ejemplo: lenguaje, gestos, mímica en un mismo mensaje)», noción perfectamente apropiada para el fenómeno teatral.

Se advertirá además que los términos fundamentales –emisor, receptor, mensaje, canal, código– se encuentran en la mayor parte de las definiciones de comunicación teatral (o de la comunicación en el teatro). Los modelos y los esquemas más o menos sofisticados, que usan todos o una parte de estos términos, han sido propuestos por semiólogos

[1] París, PUF, 1979, pág. 30.

del teatro. Citemos, siguiendo un orden cronológico, a Ivo Osolsobe [2], Marcelo Pagnini [3], Keir Elam [4], Cesare Segre [5], Marco De Marinis [6]. Por otro lado, Patrice Pavis, desde la primera edición de su *Diccionario del teatro* [7], presenta el problema de la «Comunicación teatral» distinguiendo la comunicación interna y la externa, y señalando diferentes ejes posibles en la comunicación: actor-espectador, personaje-espectador, personaje-personaje, actor-actor, espectador-espectador.

Nociones fundamentales

Ensayemos la definición de comunicación, tal como la usamos en nuestros estudios.

Hay comunicación cuando un signo es emitido intencionalmente por E (emisor) para D (destinatario) y cuando éste la percibe convirtiéndose en R (receptor). R no está obligado a contestar, a reaccionar, ni siquiera teniendo la posibilidad de hacerlo. La emisión intencional de un signo por E (por tanto emisión de un signo artificial) y la per-

---

[2] *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* [El teatro que habla, canta y baila], Praha, Editio Spraphon, 1974, vid. especialmente el esquema 64. Una versión resumida de sus propuestas se encuentra en el artículo de Ivo Osolsobe «Course de théâtristique générale», *Etudes Litteraires*, vol. 13, núm. 3, diciembre 1980, págs. 413-435.

[3] «Riflessioni sulla enunciazione letteraria e in particolare sulla comunicazione a teatro», en Alessandro Serpieri (ed.), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Fornichiere, 1978, págs. 171-180.

[4] *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen, 1980. Cap. 3 «Theatrical communication: codes, systems and the performance text», y esquema pág. 39.

[5] «A Contribution to the Semiotics of Theatre», *Poetics Today*, vol. 1, núm. 3, primavera 1980, págs. 39-48; «Narratology and Theatre», *Poetics Today*, vol. 2, núm. 3, primavera 1981, págs. 95-104. El original italiano de estos artículos, con esquemas ligeramente modificados, puede verse en Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, págs. 3-26.

[6] *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982. Cap. 6, «Verso una pragmatica della comunicazione teatrale», y esquema pág. 157.

[7] Paris, Editions Sociales, 1980, págs. 79-83; nueva edición en Paris, Messidor-Editions Sociales, 1987, págs. 87-90.

cepción de este signo por D-R son las condiciones necesarias y suficientes para que haya comunicación.

No hay comunicación cuando un fenómeno se produce sin voluntad de significar, de comunicar (fenómeno que puede ser artificial, pero que no es un signo a pesar de todo), ni siquiera cuando es percibido e interpretado por alguien: un no-signo para el productor, signo natural para el receptor, que no es destinatario puesto que el destinatario no existe. Hemos dado con anterioridad el ejemplo de un rayo provocado artificialmente. Otro ejemplo, tomado de la vida social: el fuego de un cigarrillo como blanco para un tirador. El que enciende su cigarrillo no lo hace para significar nada concreto (al contrario, no advierte el valor indicial del cigarrillo encendido); el que percibe el fuego como blanco, interpreta este signo natural como presencia de su adversario, tira y lo mata.

En lo que se refiere a la interpretación de los signos usados en el teatro, es necesario tener en cuenta el doble destinatario y el doble (múltiple) receptor, principo esencial de la comunicación teatral: de una parte está el personaje para el cual se destina el signo (por otro personaje o como signo natural –relámpago, canto del gallo– reproducido artificialmente por las técnicas teatrales) en el marco de lo que se llama acción o situación dramática, y de otra parte está el espectador. Este aspecto del problema será desarrollado y formalizado en un capítulo siguiente, al presentar nuestro modelo de semiosis teatral.

En vista de la divergencia que existe en las nociones y en los términos de los diferentes autores, intentaremos situar los términos fundamentales en concordancia con los demás y explicaremos las razones de la elección.

En el acto de comunicación teatral se tendrá en cuenta el *emisor* del signo y también el *creador* del signo; puede ocurrir que una sola persona asuma las dos funciones, pero por lo general se trata de dos personas diferentes; los dos merecen el calificativo *productor* del signo. Por otra parte, importa distinguir el *destinatario* y el *receptor* del signo, el destinatario es el receptor virtual, el receptor es el destinatario efectivo. Esta última distinción deriva de la intencionalidad en la producción y/o la emisión de un signo: el signo inten-

cional apunta a un destinatario (el receptor responderá o no a la llamada), el receptor puede percibir e interpretar un signo, incluso cuando no sea intencional. Lo más frecuente, en el dominio del arte como en toda actividad social, es que el receptor de un signo sea su destinatario, con la diferencia de que el destinatario puede ser colectivo, no determinado, anónimo, transhistórico, mientras que el receptor es individual, concreto. Es la diferencia, en el teatro, entre el *público* y el *espectador*, diferencia que no dejaremos de subrayar. El término *consumidor* (que hace pareja con productor del signo) puede sustituir al concepto de *observador*. En la comunicación teatral externa, el observador corresponde al receptor, es decir, al espectador. Pero esta noción puede tener una aplicación específica en la comunicación intraescénica: un personaje que no participa en el diálogo pero cuya presencia en escena influye sobre la conducta de los interlocutores. En cuanto a los términos *codificador* y *descodificador* de los signos, el primero es aplicable a todo el que se sitúe en el lado de la producción (creador, emisor, realizador), el segundo se refiere al receptor y al intérprete.

Destinatario – receptor – intérprete

La distinción entre el destinatario y el receptor permite entrever una cierta especificidad del fenómeno teatral por relación a otras actividaddes artísticas. Un gran número de éstas no se someten a las normas de la comunicación directa emisor-receptor. Es el caso de la literatura (escrita, y entre ella la literatura dramática), de las artes plásticas (pintura, escultura, etc.), de la música (salvo la música improvisada), todos los ámbitos en los que la emisión y la percepción no son necesariamente simultáneas. El «consumidor» en tales casos es virtual, difícilmente previsible, opaco. Por el contrario, no está limitado ni por el tiempo ni por el espacio; una obra literaria, plástica, o musical puede ser destinada a una persona o a un grupo de personas (poema dedicado una mujer, un retrato hecho para un amigo, o para un coleccionista, o una sonata encargada por un mecenas),

para un espacio determinado (la capilla Sixtina, mosaico para decorar una villa) o para una ocasión particular (*requiem* para las exequias... del mismo compositor), pero es susceptible de convertirse en el patrimonio del vulgo, en una edición de bolsillo, en un museo, o en una banda sonora. Todos los que la perciben –hace cinco mil años, hoy, o en un futuro indeterminado– son sus receptores, sin haber sido sus destinatarios directos, previsibles, ni siquiera imaginables.

Por el contrario, el espectáculo teatral es «consumible» *hic et nunc*. La comunicación tiene lugar directamente, la duración de la emisión es igual a la duración de la percepción. Una obra teatral como tal, como objeto estético único, cesa de existir desde el momento en que acaba la representación, para ser renovada, eventualmente, una hora más tarde, al día siguiente o dentro de un año.

El autor de una obra dramática la destina a los lectores o a los espectadores, generalmente desconocidos. Por lo general tiene presentes un teatro y su público, una compañía, un director de escena, un actor o una actriz; puede suceder también que un dramaturgo responda a un encargo, o una demanda. Pero en este caso, tiene presentes a los destinatarios y no a los receptores (aunque espere que se transformen en receptores efectivos).

Los realizadores de un espectáculo teatral –director de escena y actores– destinan el resultado de su trabajo a un público virtual, que se concreta en el momento de la representación (de *cada* representación). Desde su punto de vista, el público es *destinatario*. Pero para el público efectivo, concreto, integrado por un cierto número de individuos, se trata de la *recepción* del espectáculo. Cuando se pasa, en el proceso de funcionamiento de los signos, de la vertiente de la emisión a la vertiente de la recepción, el destinatario se transforma en receptor. Esta es la dialéctica que se deriva de la distinción entre las dos caras del signo en su funcionamiento: emisión y recepción.

Queda una actividad, del lado de la recepción, o descodificación, actividad que debería diferenciarse de la simple percepción. Se trata de interpretar el signo percibido. «Percibir una frase es comprenderla, pero comprenderla

es más que percibirla»[8]. Esta observación se aplica, con mayor razón, a los signos no lingüísticos de un proceso teatral.

Lo más simple sería dar el nombre de intérprete al sujeto de la interpretación de los signos. El término ha sido empleado con este sentido por Peirce y Morris, entre otros muchos. Hay un inconveniente, por el hecho de que en el dominio teatral, como en el de la música, el término «intérprete» se utiliza habitualmente para denominar al ejecutor –actor en el teatro, músico en el concierto– así como el verbo «interpretar» se usa en el sentido de representar un papel, de encarnar un personaje en el espectáculo, o bien de ejecutar una obra musical. La confusión que resulta de este doble uso de los términos «intérprete», «interpretar» «interpretación», que se refiere tanto al actor como al espectador, no resulta infrecuente en los autores más meticulosos, pues es una confusión casi inevitable cuando se usa el mismo vocablo.

Propongo por eso utilizar el término *interpretador* para nombrar al sujeto de la acción interpretativa, el que descifra, el que descodifica los signos. Todo esto nos evitará, por otra parte, la creación de un término nuevo. «Interpretador» es una palabra ligeramente arcaica pero recogida por todos los grandes diccionarios recientes de la lengua francesa, y significa el que explica, «el que hace las interpretaciones», «el que interpreta el pensamiento de alguien», es decir, una especie de comentarista, y también el que interpreta las cosas percibidas por su propia cuenta.

Comunicación o significación

Los dos términos, comunicación y significación, se emplean corrientemente en la teoría de los signos, pero las relaciones entre ellos varían de un autor a otro. Unas veces son complementarios, otras veces son intercambiables, otras son antónimos. Incluso se pone en circulación, en los años

[8] Georges Noizet, *De la perception à la comprehension du langage. Un modèle psycholinguistique du locuteur*, Paris, PUF, 1980, pág. 7.

sesenta, la oposición semiología de la comunicación *vs* semiología de la significación, y dio lugar a un gran debate, enmarcado, sobre todo, por las posiciones de Luis J. Prieto[9] y Georges Mounin[10]. Sin entrar en los detalles de esta discusión, a menudo polémica, trataremos de diferenciar las dos nociones, la de comunicación y la de significación, para luego sugerir una síntesis.

El acto o el proceso de *comunicación* concierne a la transmisión de una información, de un mensaje del emisor al receptor y es, por definición, un fenómeno dinámico. La *significación*, por su parte, considerada unas veces como proceso (dinámico), otras como un estado (estático), concierne al funcionamiento de significante y significado, y está en relación (antinómica para algunos, complementaria para otros) con la noción de sentido. En cualquier caso, las dos, comunicación y significación, tienen que ver con el signo: uno por relación al aspecto más bien mecánico de su funcionamiento, el otro a su aspecto «de fondo»; uno implica en primer término al productor (creador, emisor), el otro al consumidor (receptor, descodificador, interpretador). Pero lo mismo que constituye su diferencia, constituye también su complementariedad. Y puesto que el estudio del funcionamiento de los signos debe tener en cuenta las dos caras, emisión y recepción, la noción de comunicación y la de significación se encuentran, se complementan, y las dos tienen su sitio en el modelo semiósico que proponemos.

Añadamos que la palabra «significación» (como también «comunicación») puede sufrir variaciones y extensiones de

---

[9] «[...] la lingüística, la semiología de la comunicación y la semiología de la significación constituyen, pues, tres disciplinas cuyos respectivos objetos se ajustan, uno en otro, en el orden en que han sido mencionadas: la semiología de la comunicación estudiaría todos los hechos que estudia la lingüística [...], la semiología de la significación estudiaría todos los hechos que estudia la semiología de la comunicación [...], pero también [los] que la semiología de la comunicación [...] no estudia» (*Sémiologie de la communication et sémiologie de la signification*, en Luis Prieto, *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Genève, Droz, 1975, pág. 130). Vid. también el epílogo del autor a este trabajo, *ibid.*, págs. 140-141.

[10] Artículo «La sémiologie», en *Grand Larousse de la langue française*, t. 6, Paris, Larousse, 1977, págs. 5457-5458.

su sentido entre una lengua y otra. Ya se sabe que la dificultad de traducir los términos de Gottlob Frege, *Sinn* y *Bedeutung* ha conducido a la mayor parte de los autores a emplearlos en su forma original. El término «significación» se opone generalmente, en francés, al de «sentido»; sin embargo, Émile Benveniste, al advertir que este término corría el riesgo de ser ambiguo, lo ha sustituido por «significación». Advirtamos finalmente que las palabras «significación», «significar», poseen, en francés, una segunda acepción, un sentido activo, próximo al de «comunicación», «comunicar»: cuando se «significa» algo se hace saber las intenciones a otro, así, en el lenguaje jurídico, cuando se celebra [*signifie*] un juicio, se le hace saber por vía legal (notificar, notificación) algo a alguien. El mismo doble sentido de la palabra *signify* existe en inglés; aquí, incluso *signification* («notification in proper legal form», como la define *The Shorter Oxford English Dictionary*) y *communication* coinciden.

Capítulo X

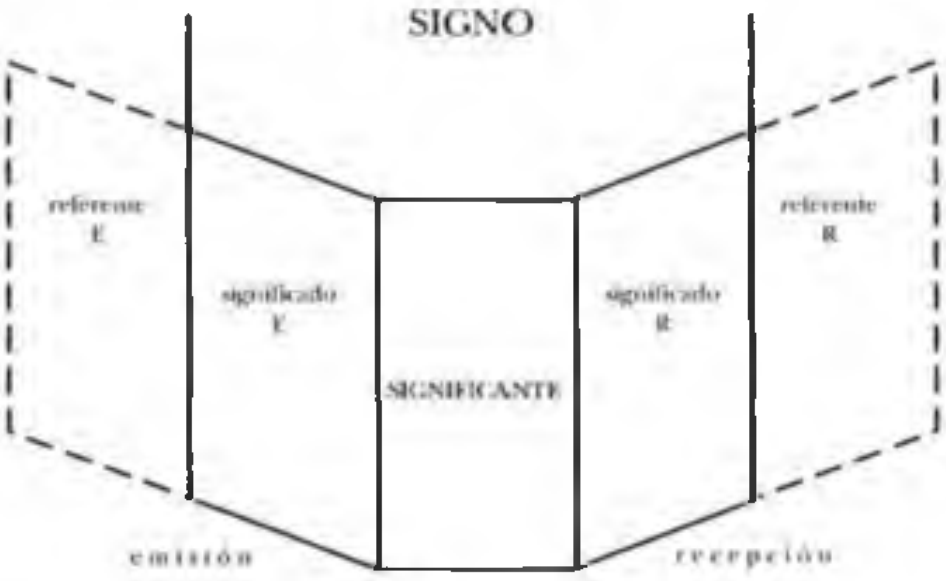
MODELO DE SEMIOSIS TEATRAL

¿Cómo se efectúa la semiosis, es decir, el proceso de funcionamiento de un signo, desde el emisor al receptor? Teniendo en cuenta: 1º) la estructura doble del signo (significante-significado); 2º) el referente como elemento exterior al signo, pero íntimamente ligado a él; 3º) el modelo de comunicación creador-emisor-receptor-intérprete, se podrá adelantar la formulación que sigue.

El creador crea y hace emitir por el emisor, o emite él mismo, un signo correspondiente a un referente. Este signo es un elemento perceptible (visible, audible, palpable, sensible) y si su significante tiene una existencia única, si constituye su «hueso duro», su significado puede no ser lo mismo para el creador-emisor (significado E) que para el receptor-intérprete (significado R). El signo percibido es interpretado por el receptor que recurre a un referente; y éste puede ser el mismo que el referente del emisor, o bien otro diferente.

Incluso en el caso de un solo creador-emisor y de un solo receptor, y cuando el significante del signo (su forma material) es único, el significado, igual que los referentes, corre el riesgo de no ser idéntico para el emisor y el receptor. El punto de partida y el punto de llegada, en la semiosis, como en todo proceso, no son necesariamente idénticos. Incluso respecto al elemento estable que constituye el significante de un signo, su significado y sus referentes pueden presentar variantes; la significación de un signo es, pues, susceptible de variaciones no sólo debidas a diversos receptores (en sincronía o diacronía), sino también a un mismo receptor.

Este razonamiento, que no se limita sólo al signo teatral, puede ser visualizado en el esquema siguiente:



EL GORRO

Tomemos la representación de una obra de Shakespeare, por ejemplo *Macbeth*, con trajes del siglo XX. Algunos personajes y comparsas van con uniformes vagamente estilizados, sin excesiva precisión en los detalles. Llevan manifiestamente gorros militares. El gorro, elemento del traje, tiene una función sémica (simbólica) indudable, es un signo. La forma del gorro es el significante; es la misma para todas las partes relacionadas: el productor, el realizador de escena, los actores que lo llevan en el escenario, y también los espectadores, todos los espectadores (no entramos aquí en los matices de la calidad de la percepción, que corre el riesgo de variar por razones materiales o psicológicas: localidad ocupada por el espectador, sus facultades visuales, el hecho de ser daltónico, etc.). Sin embargo, el significado, componente necesario del signo que constituye este objeto, está lejos de ser el mismo para todo el mundo. Porque el referente al que remite este signo, en el espíritu de unos y otros, no es el mismo. Nuestro gorro se refiere, como signo para el director de escena, al uniforme, supongamos, de un país totalitario de Hispanoamérica. El mismo gorro tiene como referente, para un espectador, el uniforme de un país totalitario de la Europa del Este. Y puede tener otros referentes para otros espectadores.

Existe un desvío notable entre el estatuto y el funcionamiento del referente del receptor de un signo (el espectador), de un lado, y el estatuto del referente del creador o del emisor de un signo, de otro. Esta diferencia no destruye la esencia del referente como elemento indispensable del fenómeno sémico, nada tiene que ver con su prioridad «jerárquica» o temporal respecto al signo. La diferencia que queremos poner en claro se sitúa en la óptica del proceso de funcionamiento de los signos en su conjunto, desde la creación hasta la percepción e interpretación.

El creador (en nuestro caso, un artista o un artesano al servicio del arte teatral, el que ha concebido o elegido la forma del gorro en cuestión, sea el decorador, el modisto o el director de escena) se inspira en un referente, es decir, en un objeto que él había visto realmente, que él cree haber visto, que había observado en una foto o en un dibujo, que había visto en un sueño, en fin que él vio «con los ojos del alma», que él se imagina. Este referente, real o imaginario, es para él una fuente de inspiración, y le permite crear o elegir el objeto material destinado a funcionar como signo en un conjunto significante, que será la representación de la obra de Shakespeare.

La situación no es la misma cuando se trata del espectador. Éste se enfrenta de momento con la realidad material del signo: ve el gorro, percibe su forma, su color, el modo en que lo lleva en su cabeza el personaje. Y en ese momento, cuando advierte que el gorro tiene un valor sémico (acaso simbólico), el espectador trata de hacerse una idea de su significación. En el momento en que el significado se une al significante, el signo está construido; el gorro se convierte en signo. ¿Signo de qué? Un referente surge en el espíritu del espectador: el gorro de un dictador hispanoamericano visto en la televisión, o el gorro del «emperador» Bokassa, o el del mariscal soviético, etc. En fin, hay tantos referentes posibles como personas que lo perciban y lo interpreten. (Evito por ello hablar de «público» en sentido colectivo, noción demasiado abstracta y generalizante, sobre todo en el análisis semiológico).

Lo que constituye la mayor diferencia entre el referente del creador-emisor y el del receptor, no es su contenido (ico-

nográfico, histórico, geográfico, ideológico), no es el hecho de que uno vea en el gorro un dictador fascista, y el otro un dictador comunista. Las divergencias referenciales pueden existir entre los co-creadores de un espectáculo, entre el director de escena y el actor que vehicula el signo en cuestión, igual que pueden existir entre los espectadores. La diferencia esencial reside en el funcionamiento que hemos tratado de esquematizar, reside en el proceso mismo de la creación y la percepción. El referente del creador-emisor, que llamamos referente E, *precede* a la formación del signo, ya que éste se constituye a partir del referente E. El referente del receptor-intérprete (espectador), que llamamos referente R, interviene en el proceso *después* de la manifestación del fenómeno por el que adquiere estatuto de signo.

Del mismo modo, nuestro esquema desvela la existencia de dos significados, en el proceso de funcionamiento del signo. El significado E es el propio de creador-emisor, el significado R se forma en el espíritu del receptor. Incluso los dos significados –como los dos referentes– pueden ser idénticos (pero este no suele ser el caso más frecuente). Si la idea de un dictador hispanoamericano, la de Bokassa y la de un marsical soviético, tienen al menos un denominador común que es «régimen totalitario», por el contrario, un abismo separa, por ejemplo, la idea de los cuernos como atributo del diablo, de un cornudo, de un toro, o del propio Moisés.

Unidad del signo

La cuestión que se ofrece a este propósito es la siguiente: puesto que hay divergencia entre el significado E y el significado R, asociados al mismo significante, ¿estamos ante dos signos diferentes o ante dos caras de un mismo y único signo?

La situación teórica es aquí más delicada que en el caso de los dos referentes, el del creador y el del emisor. El referente es parte integrante de la semiosis, participa necesariamente en el funcionamiento del signo, pero es, por definición, exterior al signo. Nada impide, pues, la presencia

de varios referentes de cara a un solo signo. Por el contrario, el significante y el significado son inseparables, como la cara y la cruz de una moneda, son las dos caras de un mismo objeto o fenómeno que funciona como signo. La presencia del significante, esa forma material que es el «hueso duro» del signo, nos obliga a respetar la identidad de lo que se considera como signo, es decir, «una cosa que representa o sustituye a otra». Afirmar que el signo pierde su identidad cuando cambia de significado, cuando su significante se encuentra asociado a otro significado, equivaldría a pulverizar el concepto mismo de signo. El gorro militar en *Macbeth* no sería *un* signo, sino varios signos, tantos como significados tuviera en el espíritu de los creadores y de los espectadores. Y sin embargo se trata de un objeto concreto, directamente observable, palpable, de un solo objeto.

Por esto preferimos decir que, cuando un signo o un elemento sémico cuyo significante (forma material) está asociado, en el espíritu de los receptores, a un significado o a otro (lo que implica varios referentes), estamos ante diversos aspectos de un mismo signo. Así, un objeto percibido desde diferentes puntos de vista parece diferente a diversos observadores, pero no cambia en absoluto la identidad, la esencia de ese objeto. Se puede decir también que ese signo, que tiene muchas facetas (un solo significante, muchos significados posibles), cambia de existencia, pero conserva su esencia.

Este argumento será desarrollado y matizado en el capítulo XI, desde la óptica de la polivalencia.

Modelo dinámico

Manteniendo el principio saussureano de dos componentes o dos caras del signo (significante-significado), y asociándole el referente, lo que lleva a una estructura triangular, propongo un modelo dinámico de semiosis, modelo que tiene en cuenta tanto al emisor (productor) como al receptor (intérprete). El signo teatral será, pues, considerado en el proceso. Tal como lo muestra el esquema propuesto, se

distinguen, en el funcionamiento de un signo teatral, al menos cinco elementos.

1. Referente E –real o imaginario–, el del creador y/o emisor (es susceptible de ser multiplicado cuando hay varios creadores y realizadores, lo que daría lugar a referente E (1), referente E(2)... Referente E(x).)

2. Significado E, el del creador-emisor (susceptible de ser multiplicado: significado E(1), etc.).

3. Significante (*representamen* de Peirce, vehículo de signo de Morris), que es único para cada signo; es el único elemento invariable.

4. Significado R, el del receptor (multiplicable, pero que puede ser idéntico al significado E o a uno de los significados E).

5. Referente R –real, ilusorio o imaginario–, el del receptor (multiplicable, pero que puede ser idéntico al referente E o a uno de los referentes E).

Del mismo modo que todos los signos tienen una cara *significante* y una cara *significado*, nuestro esquema distingue dos lados, en las relaciones significante-significado-referente, a saber, el lado de la emisión y el lado de la recepción. Los cinco elementos que constituyen este modelo se sitúan en un orden que va de izquierda a derecha: la labor del creador va del referente, a través del significado, al significante («cómo expresar, representar tal o cual objeto, sentimiento, fenómeno»), y el esfuerzo interpretativo del espectador va desde el significante al significado o significados, y del signo percibido al referente o referentes.

Tomemos, a modo de ejemplo, el personaje de Antígona (la de Sófocles, la de Alfieri o la de Anouilh) como un macrosigno de la intransigencia absoluta sobre ciertos principios. El referente, para el creador (autor dramático, director de escena), es el personaje mitológico. El significado E está constituido por tales o cuales aspectos que el creador ha querido poner de relieve en su obra o en la puesta en escena, por ejemplo, la idea de la rebelión contra las leyes humanas. El significante de este macrosigno son las palabras, el

comportamiento, la apariencia psíquica del personaje. El significado R sería el del receptor, es decir, el de un espectador dado en tal país y en tal momento histórico, sería la idea de rechazo de la razón política esgrimida por el régimen en el poder, o bien, para otro espectador en otras o en las mismas circunstancias histórico-políticas, la idea de una rebelión insensata, porque es inútil, o incluso nefasta. El (los) referente(s) de este macrosigno «Antígona» será o serán, para el (los) espectador(es) en cuestión, tanto la heroína que le resulta familiar, que conoce por una lectura anterior del drama (el que está a punto de ver, o de otra obra que tenga por personaje a Antígona), como la Antígona interpretada en el teatro por otra actriz, o bien un personaje histórico, legendario o contemporáneo, que presente analogías con Antígona, o incluso una mezcla de varios de estos elementos.

Pluralidad de creadores

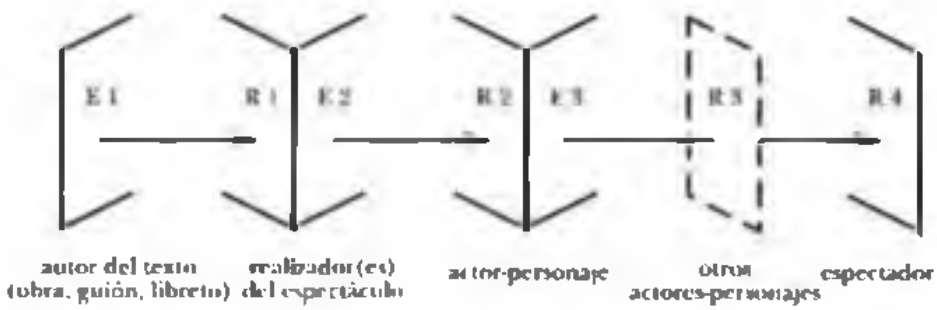
Nuestro esquema, de cinco elementos (con muchas variantes posibles en lo que se refiere a los significados E y R) ha sido concebido para tener en cuenta las dos partes implicadas en el funcionamiento de un signo, es decir, el emisor y el receptor, pero no refleja todos los recovecos ni todos los matices de este proceso.

El lado de la emisión, en un espectáculo teatral, es a menudo de una complejidad enorme. El creador de un signo no siempre es su emisor. Difícilmente lo es. Es quizá el caso de un *show man* o de una *show woman* que presenta sus propios textos y organizan la puesta en escena. También ocurre en ciertos «recitales» de mimo, y es el caso también, parcial, de una obra de teatro cuyo autor sea al mismo tiempo director de escena e intérprete (dejando a Moliere, Sacha Guitry, Roger Planchon o Juan Poiret). En el otro extremo se encuentran los espectáculos que son el resultado del trabajo de varios co-creadores: el autor del texto (a veces dos o tres autores, más un adaptador y/o un traductor), el director de escena con sus dos o tres ayudantes, el escenógrafo y sus colaboradores (decorador, pin-

tor, modisto), el luminotécnico, el compositor musical, el especialista en efectos sonoros, sin hablar de los actores, cuya participación en el proceso de creación es a veces decisiva. La complejidad de la situación deriva no solamente del hecho de que hay pluralidad de creadores, de inspiradores, de «usuarios» del signo, cuya participación en el conjunto es a veces difícil de precisar respecto a la de otros; procede sobre todo del hecho de que algunos signos, entre ellos los más importantes, sobre todo los de los actores, no son emitidos por sus creadores, sus «inventores», sino por aquellos que los vehiculan, es decir, sus ejecutores o intérpretes. Difícilmente hay igualdad en el teatro entre el creador y el emisor; lo cual también es común al espectáculo teatral y al concierto, donde la separación entre compositor e intérprete es casi una norma, hecho que distingue al teatro de la pintura, por ejemplo, donde el creador y el ejecutor son una misma persona, salvo excepciones.

Así, un análisis completo del funcionamiento de los signos debería tener en cuenta, si se presenta el caso, de una parte al creador y de otra al emisor directo (intérprete, ejecutor), siendo éste en principio un receptor de los signos (al leer el diálogo, al escuchar las sugestiones del director de escena), y teniendo que lanzarlas a la cara de un receptor propiamente dicho, es decir, de un público, tal como son, transformadas, o incluso transmutadas.

El esquema siguiente trata de mostrar este aspecto del funcionamiento de los signos en el teatro, simplificando los hechos que acabamos de recordar, puesto que reduce la pluralidad de los elementos a dos nociones básicas, la del emisor (E) y la del receptor (R).



Doble (múltiple) receptor

En la recepción se encuentra la auténtica especificidad del arte teatral. Se trata de un fenómeno de doble recepción, interna y externa, típica de toda acción dramática, con palabras y hasta sin palabras, pues implica al menos dos personajes. Todo signo, todo mensaje que se supone en el marco de la ficción teatral, está destinado en principio a un compañero, o a dos, co-personajes de la obra representada; el signo es emitido, al menos aparentemente, con esa intención. Esta convención se olvida a veces, en formas como el monólogo, cuando el actor se dirige al público, o en el aparte; pero no por ello deja de ser lo esencial del arte dramático de todos los tiempos.

Sin embargo, desde el punto de vista del teatro como actividad pública y social, desde el punto de vista del proceso de comunicación, el espectador es el verdadero destinatario de todo lo representado; él es el receptor que da sentido al esfuerzo artístico y material desplegado por los creadores y emisores del espectáculo. Los autores dramáticos se encuentra enfrentados a esta ambigüedad o bivalencia de la comunicación teatral, y están obligados a encontrar los medios para soslayar tal dificultad. Las escenas de exposición de muchas obras de teatro ofrecen ejemplos sorprendentes de ello: dos interlocutores que intercambian réplicas no para informarse uno a otro (pues los dos conocen bien la situación), sino para transmitir información a los espectadores. Por ejemplo, el comienzo de las *Picardías de Escarpin*, de Molière:

> Octavio.– ¡Oh! Fastidiosas noticias para un corazón enamorado! (...). Tú, Silvestre, ¿acabas de enterarte en el puerto de que mi padre vuelve?
>
> Silvestre.– Sí.
>
> Octavio.– ¿Que llega esta misma mañana?
>
> Silvestre.– Esta misma mañana.
>
> Octavio.– ¿Y que vuelve con la intención de casarme?
>
> Silvestre.– Sí.
>
> Octavio.– ¿Con una hija del señor Geronte?
>
> Silvestre.– Del señor Geronte.

OCTAVIO.– ¿Y que la chica ha sido enviada de Tarento para esto?

SILVESTRE.– Sí.

OCTAVIO.– ¿Y tú te has enterado de estas noticias por mi tío?

SILVESTRE.– Por vuestro tío.

OCTAVIO.–¿A quien mi padre se las ha dado en una carta?

SILVESTRE.– En una carta.

OCTAVIO.– ¿Y este tío, dices, conoce todos nuestros asuntos?

SILVESTRE.– Todos nuestros asuntos.

OCTAVIO.– ¡Oh! ¡Habla, si te parece, y no hagas de manera que tenga que arrancarte las palabras de la boca!

SILVESTRE.– ¿Y de qué voy a hablar? ¡Vos no olvidáis ninguna circunstancia, y contáis todas las cosas tal como son!

Añadamos que este tipo de estrategias es propio de las obras de teatro de todos los tiempos.

La cuestión de la circulación de las informaciones está ligada al grado de conocimiento recíproco que tienen inicialmente los protagonistas de la acción dramática, y al que existe, además, entre éstos y los espectadores. Puede haber un desnivel notable entre el receptor intra-escénico (compañero en la ficción teatral) y el receptor extra-escénico (espectador). No se trata solamente de divergencias de interpretación como las que se dan entre los espectadores, con significados y referentes desiguales. Se trata de un desnivel que atañe al grado de conocimiento de los receptores 2 y 3 (en tanto que personajes) y del receptor 4. Por lo general, lo cómico de la situación recae sobre este principio: el espectador sabe más que algunos personajes. Su ingenuidad nos hace reir porque conocemos hechos que a ellos se les escapan. Esta disparidad produce no solamente efectos cómicos y grotescos, sino también situaciones dramáticas y desenlaces trágicos: un marido engañado, que es el último en enterarse, o a la inversa, Otelo, que sospecha de Desdémona equivocadamente. El desajuste, que sostiene la intriga, se manifiesta evidentemente entre los personajes (emisor 3 y receptor 3). Pero lo que resulta más sorprendente, desde el punto de vista de la semiosis teatral, es la disparidad entre la ignorancia del (o de los) personaje(s) y

el conocimiento del espectador, conocimiento que le proporciona una posición de superioridad.

Sin embargo, la relación puede invertirse, cuando a la ignorancia (momentánea), a la no-competencia del público, se opone el saber, incluso excesivo, de un personaje (el que conduce el juego, el razonador, comentador, personaje omnisciente). En este caso, la transmisión del mensaje no va más allá del receptor 3 o incluso del receptor 2, y el signo (o signos) es indescifrable, opaco, para el receptor 4. Este, el espectador, se encuentra ante el desconcertante fenómeno de la ambigüedad.

Conviene señalar que, en determinadas circunstancias, las relaciones entre emisores (escenario) y receptores (sala) pueden ser profundamente alteradas. Es el caso del «espectáculo en la sala». Recordemos la batalla de *Hernani*, los incidentes durante la representación de algunas obras de Pirandello, o de *Paravents* de Jean Genet. Lo esencial de la comunicación se desplaza hacia el eje espectador-espectador, mientas que los actores pierden su estatuto de receptores intra-escénicos para convertirse en receptores del «espectáculo» que se desarrolla en la sala.

Capítulo XI

POLIVALENCIA Y AMBIGÜEDAD DEL SIGNO

Supongamos que un lector o un espectador virtual no percibe, en la portada de un libro o ante un cartel de teatro, más que el título: *Enrique IV.* Si está familiarizado con la obra de Shakespeare, el signo gráfico (nombre acompañado de una cifra romana), que manifiesta la idea de un monarca, le remite a un referente histórico: rey de Inglaterra. Si está versado más bien en la historia de Francia, pensará en un donjuán. Si se trata de una historia sumida en las peripecias de la dinastía Piast, el referente será el príncipe Enrique IV Probus. Si nuestro lector o espectador virtual conoce mejor la historia de Alemania y del papado o bien... la obra de Pirandello, el referente histórico del título-signo *Enrique IV* será para él el emperador germánico. La ambigüedad del título se verá incrementada desde el momento en que varios elementos permitan precisar la referencia.

Admitamos que se trata de la tragedia de Pirandello. En este caso es necesario que nos refiramos a otro tipo de ambigüedad, que concierne no al receptor externo, sino al receptor interno, a uno de los personajes de la obra. En cuanto al protagonista de *Enrique IV*, el emperador de Alemania es el elegido para su disfraz durante el desafortunado desfile ecuestre, y bajo el traje de este personaje histórico presenta, tras la caída del caballo, su fingida locura. Para su entorno, no se trataba sino de adaptarse a los fantasmas de una enfermedad, pero el referente histórico del intercambio de indumentaria era el mismo, salvo para un solo personaje, Bertoldo, compañero o pseudoconsejero francamente comprometido con «Enrique IV», quien estaba convencido de que se trababa del rey de Francia: «En los quince días que me han dado para mi formación, he leído

casi cien libros [...]. Yo, que me he preparado para un Enrique IV de Francia, y que me encuentro, en estos momentos, ante un Enrique IV de Alemania». El equívoco se manifiesta, en efecto, en el momento en que el recién llegado asume sus funciones.

La ambigüedad del signo lingüístico «Enrique IV», en un contexto teatral, es susceptible de nuevas derivaciones. La obra televisiva de Jean Chapot *Les Loges du crime* (1978) se representa en el teatro de Pau, durante la gira de una mediocre compañía. Justo antes de ser asesinado, un joven actor escribe en el suelo: «Enrique IV». ¿Permite este signo percibir el misterio del crimen? Puesto que estamos en Pau, y lo vemos, hay ante todo una connotación histórica, en un episodio en que un empleado de la administración municipal se disfraza de Enrique IV para un filme publicitario. Pero esta pista resulta equivocada, como sucede por otra parte con todas las referencias teatrales: Enrique IV es simplemente el nombre de guerra de un ex-coronel de paracaidistas, a quien su antiguo sargento había entregado una carta en que se indicaba que el autor del crimen no era otro que el director de la compañía. La ambigüedad se mantiene aquí justo hasta el último momento, no sólo entre los personajes de la obra sino también en el eje emisores-receptor final (espectador), y es el resorte principal de la obra.

¿AMBIGÜEDAD O POLIVALENCIA?

El hecho de que un signo sea interpretable e interpretado de modos diversos es un fenómeno frecuente, válido para los signos naturales y los signos artificiales, y concerniente al funcionamiento de los signos tanto en la vida como en el arte. Se utilizan varias palabras para designar este fenómeno: ambigüedad, equívoco, ambivalencia, plurivalencia, polisemia, polivalencia. Tomemos el primero y el último de estos términos, y propongamos una distinción entre ambos.

Hablaremos de *polivalencia* cuando un signo presente dos o más significados posibles (todos ellos válidos), cuando tenga una pluralidad de sentidos. Tal es el caso, especial-

mente representativo, de un signo que remite a dos o varios significados, a los que corresponde un solo significante (unicidad en el plano de la expresión, pluralidad en el plano del contenido).

La *ambigüedad* surge cuando no está clara la significación de un signo, cuando resulta indefinida o indefinible, cuando queda ilegible, indescifrable, equívoca, ambigua, en suma.

Esta diferencia puede resumirse en una fórmula lapidaria: un signo polivalente significa A y B y C; un signo ambiguo significa A *o* B *o* X, o nada de todo eso.

Conviene advertir inmediatamente que un signo puede ser polivalente y ambiguo al mismo tiempo, y que puede pasar de la ambigüedad a la polivalencia. Hay una relación dialéctica entre ambos fenómenos, pues se oponen en todo aquello en que se complementan. La polivalencia, tal como la hemos definido, se refiere sobre todo a la riqueza, a la abundancia semántica. Respecto a lo que llamamos ambigüedad, el rasgo característico recae en la falta de precisión, en la fluidez, en la opacidad; el significante corre el riesgo de referirse a sí mismo, o de prestarse a las más diversas interpretaciones, a veces completamente fantasiosas. Se trata, pues, igualmente, de riqueza, pero de una riqueza en estado virtual.

Si consideramos a un personaje como signo global, es polivalente en el caso de «verdugo-víctima» o de «asesino-buen padre de familia». Por el contrario, la ambigüedad es el término apropiado para definir el héroe cuyo auténtico carácter permance oculto hasta el final. Es el caso, por ejemplo, de ciertos personajes pirandelianos; en *Cada cual a su manera*, la ambigüedad constituye no sólo el rasgo característico de los tres protagonistas, sino también la esencia del drama, y la trama misma de la obra.

En el dominio del arte, y en especial del arte teatral, la polivalencia y la ambigüedad semiológicas son fenómenos completamente habituales, inevitables y, hasta cierto punto, deseables. Es evidente que los signos teatrales son algo bien diferente de las señales de tráfico: no se puede exigir ni desear que aquéllos sean unívocos. Pretender que el arte teatral se reduzca a una transmisión de informaciones sin equívocos supondría empobrecerlo notablemente.

Un espectáculo teatral constituye un conjunto de signos que hay que descifrar e interpretar, en sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Lo que importa es saber cómo, y en qué condiciones, estos signos son codificados y descodificados. Para verificar su grado de polivalencia y ambigüedad es imprescindible tener en cuenta el tipo de relaciones en que se sitúan tales fenómenos, entre la obra teatral y su destinatario, es decir, el espectador.

La ambigüedad puede manifestarse en el eje emisor-receptor, al igual que la polivalencia (es lo que la teoría de la información llama ruido). Georges Noizet nos recuerda: «Toda situación comunicativa supone una situación inicial, lo que el emisor quiere decir, y una situación final, lo que el receptor comprende. Naturalmente, la situación inicial y la situación final pueden diferir: hay entonces una distorsión en la transmisión de la información[1]. Umberto Eco expresa la misma idea «en forma de eslogan: la competencia del destinatario no es necesariamente la del emisor»[2].

Sin embargo, en el caso de mensajes destinados a varios receptores –que es la situación típica del espectáculo teatral–, la polivalencia de un signo puede resultar de la pluralidad de interpretaciones de los espectadores. (Es lo que diferencia la polivalencia, es decir, varias significaciones e interpretaciones posibles en la emisión y en la recepción, de la ambigüedad, que sólo se manifiesta en el eje emisor-receptor). En su obra *Moliere* (acto I, escena 6), Carlo Goldoni se refiere de este modo a las divergencias inevitables que surgen en el público.

> Il pubblico, il sapete, è un corpo grande assai,
> Tutti membri perfetti non ha, non avrà mai.

En cuanto a la polivalencia, no hay que confundir la que se sitúa en el nivel de los significados y conduce a la plura-

---

[1] *Op. cit.*, pág. 129.

[2] Vid. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979. Trad. esp.: *Lector in fabula. La cooperación interactiva en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981. Obsérvese el empleo, en el mismo contexto, del término «recepción» por el uno y «destinatario» por el otro de estos dos competentes autores, lo que confirma la utilidad de la distinción nocional y terminológica que hemos introducido más arriba.

lidad de signos que tienen el mismo significante, con la que se sitúa en el nivel de los referentes y no afecta a la unicidad del signo (significante + significado). Se trata, por una parte, de la polivalencia de un significante, y por otra parte, de la polivalencia de todo un signo.

La primera se manifiesta, si nos situamos en el dominio de la expresión verbal, en la homonimia (homofonía u homografía). La frase: «MILAN se fue a MILAN con su MILAN en una jaula» presenta curiosamente tres signos lingüísticos que remiten el primero a un nombre checo o serbio (como por ejemplo el del escritor Kundera), el segundo a la ciudad de Italia, y el tercero a una especie de ave rapaz. Sólo el significante (forma sonora o incluso gráfica) es común a los tres signos, los significados de cada uno de ellos son diferentes.

Por el contrario, sólo se trata de un signo (significante + significado) polivalente, «mujer desnuda», en este fragmento de la obra de Roger Vitrac *La pelea*:

> ALBERT.– Es usted una encantadora, una deslumbrante mujer desnuda.
>
> LOLOTTE.– ¿Qué significa eso? ¿Es un insulto? ¿Un cumplido? [...]
>
> ALBERT.– ¡Todo lo que usted quiera, mi sensual amiga!
>
> LOLOTTE.–¿Quiere decir que me desvisto con frecuencia?
>
> ALBERT.– Por ejemplo.
>
> LOLOTTE.– ¿O que no sé vestirme?
>
> ALBERT.– También.
>
> LOLOTTE.– ¿Y que sería mejor mandarme a paseo antes que a la Opera?
>
> ALBERT.– Incluso. Lo ha adivinado. Por que usted es una deslumbrante mujer desnuda, literalmente, y en todos los sentidos. Verá que simple: usted y sólo usted ha encontrado en mis palabras tres rudas declaraciones que yo no habría osado decirle jamás, y que sin duda no me habría perdonado.

En lo que se refiere a los objetos utilizados en el teatro, el cetro de *El rey se muere* de Ionesco se convierte en un signo polivalente cuando el rey «se sirve de su cetro como de un bastón» y dice: «Este cetro aún puede ser útil». Sin embargo, si sacamos de un bazar de accesorios este mismo objeto,

para expresar tanto el cetro real como la batuta de un director de orquesta, el bastón de un mariscal, la férula de un preceptor, la porra de un policía, la fusta de un jinete o incluso la flauta de un músico, nos encontraremos en presencia de diferentes signos (entendiendo siempre por signo la entidad constituida por un significante y un significado indisociables). Lo mismo podríamos decir respecto al objeto único manipulado por uno o varios personajes a lo largo de un espectáculo: para los vogules, tribu ugrofinesa de la Siberia occidental, un bastón representa, en cada uno de los papeles, un remo, un fusil, un dardo, un hacha, etc. El narrador-rapsoda-actor del Pansori coreano cuenta con un abanico como único accesorio, con el que indica la distancia, un camino sinuoso, una montaña o el viento; un abanico que se convierte en bastón, caballo, carta o sombrilla. Un único objeto (significante), varios signos. Igualmente, el bastón empleado por Arlequín se convierte, en un momento determinado de la representación, en un signo fálico.

Tales distinciones y fronteras son mucho más sutiles en el dominio del gesto y de la mímica. Los grandes mimos subrayan con vigor la polivalencia de sus medios de expresión. «No es la mímica un arte deficiente –sostiene Etienne Decroux–, sino la palabra, que no puede decir varias cosas a la vez». Decir, esto es, explicar o significar, varias cosas a la vez, parece una buena fórmula para definir la polivalencia de los signos.

En la carretera

Con objeto de delimitar mejor la cuestión de la polivalencia y la ambigüedad, desde el punto de vista de las relaciones emisor-receptor, volvamos a considerar el funcionamiento de los signos naturales y artificiales en la vida social. Un mismo fenómeno físico cambia su estatuto como signo según las circunstancias en que se manifiesta. Sólo su significante (forma directamente observable) permanece inalterable; es lo que podemos llamar la constancia.

Tomemos como ejemplo los faros de un coche. Encendidos durante la noche, tienen ante todo la función práctica (y no sémica) de iluminar la carretera al conductor. Sin embargo, su luz constituye un signo para alquien que se encuentre en la carretera (conductor de otro coche, peatón, animal), y adquiere un papel sémico desde el momento en que existe un receptor capaz de interpretarlo. Esta interpretación varía según la posición espacial del conductor del otro vehículo. Cuando se trata de un coche que precede al mencionado vehículo, la luz de los faros percibida en el retrovisor constituye un índice: «atención, no debe parar bruscamente», «debe disponerse para ser adelantado por otro conductor»; cuando se trata de un coche que viene en dirección contraria, la luz de los faros del vehículo «opuesto» indica la posición de éste, y permite tenerlo en cuenta en el momento del cruce; cuando se trata de un coche que sigue al primer vehículo, los faros de este último, que iluminan la carretera hacia adelante, le anuncian las sinuosidades y pueden facilitar la conducción.

Y no olvidemos además, siempre en el dominio del uso de los faros, el papel puramente significativo, o más precisamente señalativo, de ciertas operaciones: uno o dos intermitentes para señalar respectivamente «atención» o «ceda el paso», parpadeos para saludar a un amigo, conductor o peatón, o bien para advertir de la presencia de la policía de tráfico controlando la velocidad. Se trata en este caso de un signo ambiguo; una interpretación equivocada de una señal de este tipo hace que los automovilistas conduzcan, durante algunos kilómetros, a la velocidad reglamentaria...

Este último ejemplo nos muestra las posibles diferencias en la interpretación de un signo, de consecuencias no solamente prácticas (para el conductor ingenuo o temerario), sino también teóricas, para el semiólogo. El signo, como entidad que comprende un significante y un significado, puede verse constituido de forma diferente según los receptores, mientras que el significante –uno o dos parpadeos– permanece inalterable. Para el verdadero destinatario, es decir, el compañero del emisor del signo, el significado es la idea de haber sido reconocido y saludado, y el referente, el amigo que le saludó. Para el receptor accidental (converti-

do aquí en destinatario del signo), el significado es «cuidado con la policía», y el referente, una pareja de policías que multan a quienes incurren en exceso de velocidad; un signo que resulta confuso no quiere decir que haya sido emitido con la intención de confundir. No se trata, pues, del problema de la veridicción (vid. cap. VIII, 4), se trata de dos interpretaciones de un signo a partir de un mismo significante, interpretaciones diferentes (una correcta, otra equivocada, si bien ambas podrían ser correctas, sobre todo en el dominio artístico), puesto que vinculan a este mismo significante significados diferentes, así como referentes igualmente diversos.

En el escenario

En el caso del teatro advertimos que la reproducción de todos estos signos en un espectáculo les añade un grado o nivel suplementario. Lo que sólo era un signo natural (incluso percibido e interpretado por alguien pero emitido sin esa intención) se convierte en signo artificial, producido y emitido con el fin de adquirir significado, ante un destinatario determinado. Un juego de luces que imite los faros de un coche es acaso un signo natural para los personajes de la obra presentes en el escenario (como sucedería en la vida), signo que les anuncia o permite suponer la llegada de otro personaje; sin embargo, tanto para el iluminador como para el público se trata de un signo artificial (significante: haz luminoso, significado: faros de un coche, referente: coche que se aproxima.

Por otra parte, lo que es signo artificial para los personajes, inscrito, pues, en la dramaturgia de la pieza, adquiere un doble estatuto ante los espectadores. El encendido de los faros de un coche, como señal «de ataque» dada por el jefe de un comando a sus compañeros, es un signo completamente artificial: un signo convencional determina el avance a la vista de una situación precisa y concreta; fenómenos de este tipo se producen tanto en la vida como en la acción teatral. El espectador percibe la iluminación como signo doblemente artificial, o más bien como una estructu-

ra de dos niveles: uno «mimético» (relativo a la técnica teatral), otro «diegético» (relativo a la fábula, al guión). El significante, «señal luminosa emitida por un proyector», y el significado, «idea de encendido de los faros de un coche», constituyen un signo cuyo referente es un coche invisible (referente extra-escénico e intra-ficcional, vid. cap. VIII, 2); este signo 1 «encendido de los faros de un coche» constituye el significante del signo 2, introducido en la dramaturgia de la obra, signo cuyo significado es «comencemos el ataque», significado transparente, unívoco, común al autor, al director de escena, a los personajes del drama y a los espectadores (significado E = significado R). Esta estructura en dos estados se relaciona con el esquema de la connotación, tal como lo ha diseñado Roland Barthes (y que hemos de desarrollar en el capítulo XIII, «Simbolo y simbolización»):

Evidentemente, las divergencias y los errores de interpretación son siempre posibles, con frecuencia inevitables, y crean ambigüedades y polivalencias que se sitúan en ejes diferentes (vid. esquema cap. X, 4): autor dramático (E1) – director de escena (R1) – director de escena (E2) – actor (R2), personaje (E3) – personaje (R3), en fin, cada uno de los emisores (E1, E2, E3) y el receptor final, es decir, el espectador (R4).

Lo que resulta menos manifiesto es que la polivalencia puede funcionar únicamente para el emisor, en su fuero interno. El día en que Charles Dullin moría, Jean-Louis Barrault representaba Hamlet. Durante el entreacto, Madeleine Renaud le llama por teléfono desde el hospital de San Antonio, y le anuncia que el maestro ha fallecido. Cuenta Barrault que consideraba a Dullin como su padre espiritual; el telón se levanta para la representación de la

segunda parte de *Hamlet*, y Barrault va a pronunciar, ante los pies de Ophelia, las palabras «no hace dos horas que mi padre ha muerto» (acto III, escena 2). La polivalencia no fue aquí perceptible para ningún espectador. Podemos pensar igualmente en los sentimientos de Bulle Ogier, quien en la tarde de la trágica muerte de su hija, la joven actriz y cantante Pascale Ogier, representaba *Savannah Bay*, de Marguerite Duras. Al recordar a la cantante, cuya canción escuchan las dos protagonistas de la obra (escena 1), Madeleine dice: «Aquella mujer fue asesinada», y la Joven (interpretada por Bulle Ogier) responde (con «titubeos»): «Sí». Poco después, la anciana declara: «Usted es la hija de aquella joven muerta. De mi hija muerta».

La ambigüedad se debe con frecuencia a la diferencia de códigos y competencias de que disponen los receptores. Hablando de su ballet *Arepo* (Opera de París, 1986), Maurice Béjart declara que está «lleno de bromas para gente conocida y de confianza». Se trata, pues, de una ambigüedad pretendida, intencional, que se orienta hacia destinatarios no informados. Sucede que la ambigüedad concierne al creador mismo. Jean Genet, autor del argumento del ballet *Adame miroir*, escribe en el programa: «Que el espectador trate de explicar el sentido del ballet, que huya del autor». Samuel Beckett, interrogado sobre la ambigüedad del personaje de *Tous ceux qui tombent*, acerca de si Monsieur Rooney era culpable de la muerte del niño, respondió que él no sabía nada. No nos sorprende que en situaciones semejantes el creador autorice, e incluso estimule en los espectadores, interpretaciones personales. Eugène Ionesco escribe, por ejemplo, en el programa de *Ce formidable bordel!* : «Dejo al público la tarea de interpretar la imagen final y las últimas réplicas del personaje».

No obstante, el caso más frecuente es el de la ambigüedad o polivalencia que sólo afecta al receptor, y esto por múltiples razones. La interpretación de un signo no prevista por el emisor no es algo que se haya sustraido al pensamiento de Ferdinand de Saussure, quien escribe lo siguiente en sus notas personales:

> Durante el paseo, hice una entalladura sobre la corteza de un árbol, sin nada que decir, sólo por placer. La persona que

> me acompañaba observó el diseño de esa entalladura, y es indiscutible que desde ese momento asoció dos o tres ideas al grabado, cuando para mí no tenía otra finalidad que la de bromear o divertirme[3].

En su comentario sobre *La reina muerta*, escrito en 1943, Montherlant afirma: «A la sorpresa del público, si supiera cómo se hace una obra, correspondería la sorpresa del autor, si supiera cómo su obra es comprendida por el público. ¡Viva, pues, el malentendido!» Y en sus «Notas de teatro», habla de la «actualidad involuntaria» de la obra como tal.

Este mismo ejemplo nos envía a la polivalencia creada por una situación histórica particular, por un contexto político, por un acontecimiento de actualidad. Las gafas negras de Pozzo, en el acto II de *Esperando a Godot*, son las de un ciego para unos, de un personaje de dibujos animados para otros, o las del general Jaruzelski para los polacos de los años ochenta. Una obra como el *Tartufo* se presta a interpretaciones de sorprendente actualidad, en función, por ejemplo, de una campaña electoral. Jean d'Ormesson señala a este respecto:

> La mayor parte de los libros se olvidadan pronto. Otros, en menor cuantía, viven en la memoria de los hombres, porque sobrepasan la moda, lo pasajero y accidental, porque alcanzan lo durable y permanente, y pasan de siglo en siglo encontrando nuevos lectores en cada generación. Tales son los que llamamos clásicos[4].

La polivalencia transhistórica es, por otra parte, uno de los aspectos de las grandes obras, y lo que asegura, con frecuencia, su universalidad. El carácter polivalente confiere perennidad los grandes temas, tales como Antígona, Don Juan o Fausto, y permite variaciones interpretativas, no sólo cuando son tomadas y remodeladas por autores dramáticos de diferentes épocas y países diversos, sino también cuan-

---

[3] Cit. por Rudolf Engler, *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 19 (1962), pág. 63.

[4] «Une lecture de *Tartuffe*», *Figaro-Magazine*, 20 febrero 1988.

do *Antígona* (la de Sófocles) o *Don Juan* (el de Molière) son tomados y remodelados teatralmente por directores de escena de las más variadas inquietudes.

Me parece igualmente que el fenómeno de la polivalencia explica, en gran medida, el éxito o fracaso de ciertas modernizaciones del repertorio clásico. Se trata de saber si la polivalencia está presente en el texto como red de signos lingüísticos. Puede darse el caso de que sea posible transferirla, desarrollarla o amplificarla en la puesta en escena, con medios teatrales diferentes; en caso contrario, la tentativa de «actualización» se muestra ineficaz, gratuita, y se salda con un fracaso.

Orestes como vengador de su padre, *Electra*, *Ricardo III*, *El rey Lear*..., ilustran situaciones que son «eternas», reproducibles en diferentes condiciones, y presentan un «nudo resistente», explotable en circunstancias históricas y sociales mucho más amplias que las de su prototipo. De ahí el éxito de la *Electra* de Sófocles transferida por Antoine Vitez en la Grecia de hoy. Edward Bond ha triunfado con su *Lear* ahistórico (1971), que limita por otra parte a dos el número de las hijas del rey, del mismo modo que Akira Kurosawa en su película *Ran* (1985), que constituye una libre adaptación de la tragedia de Shakespeare (las tres hijas del viejo monarca han sido sustituidas por los tres hijos de un guerrero japonés del siglo XVI), sin hablar del uso de la recursividad [*mise en abyme*] de *El rey Lear*, bajo la forma de teatro en el teatro, en obras contemporáneas tales como *L'Habilleur* de Ronald Harwood o *Minetti* de Thomas Bernhard.

Por el contrario, los anacronismos se muestran inmotivados, gratuitos, poco convincentes, cuando la polivalencia no está en la obra dramática. La polivalencia es entonces resultado de ambigüedades (A *o* B *o* X). Si *Britannicus* se explica por referencia a la época de Racine, con indumentaria y decorados que recuerdan al siglo XVII, nada parece justificar la presencia de motocicletas en la representación de una obra del repertorio romántico, ni los procedimientos característicos de espectáculos de cabaret o *agit-prop* en *Seis personajes* de Pirandello; signos de este género revelan referentes personales del director de escena, lo que conduce a la ambigüedad en el eje emisor-receptor (signo

opaco), a menos que se trate de experimentar con un efecto grotesco o paródico.

Si volvemos a nuestro modelo de semiosis teatral (vid. esquema cap. X), observamos que la pluralidad de significados y/o referentes del lado del emisor y/o del receptor conduce a la polivalencia, mientras que la disparidad, la distancia infranqueable entre significados y/o referentes del emisor y del receptor desembocan en lo que consideramos ambigüedad.

Un buen ejemplo de polivalencia (A y B y C) nos lo ofrece *La résistible Ascension d'Arturo Ui*, de Bertold Brecht, en sus diferentes representaciones. El conjunto de la obra se sitúa en dos registros: historia de gansters de Chicago e historia de nazis alemanes, o «el drama de gansters que cada cual ha vivido» y «el de aquellos que por muy poco habrían dominado el mundo»[5]. Los nombres de algunos personajes pueden interpretarse desde un doble registro: Dullfeet = Dollfuss, Emanuele Giri = Hermann Goering, Ernesto Roma = Ernst Röhm, Giuseppe Givola = Joseph Goebbels. Algunos traductores de la obra lo han advertido en el texto: en la versión francesa, por ejemplo, el nombre de Dogsborough ha sido transformado en Hindsborough para relacionarlo con Hindenburg. *Arturo Ui* presenta un tercer registro merced a las referencias shakespeareanas (*Julio César*, *Ricardo III*), e isabelinas, en un sentido más general ("la obra debe ser representada según el *gran estilo*, estimulando las bien reconocidas reminiscencias del teatro histórico isabelino, es decir, con pinturas y decorados móviles», escribe el autor en sus indicaciones para la representación). Según Bernard Dort, la obra de Brecht

> autoriza, por su propia estructura, varias interpretaciones [...]. *Ui* actúa sobre un triple registro, y para su representación resulta igualmente legítimo elegir una u otra de las tres «lecturas» posibles, con la condición de que la opción elegida no elimine radicalmente las otras dos, que en cierto modo deben subsistir de forma armónica[6].

---

[5] Daniel Mortier ha elaborado un brillante análisis de esta obra, Bertold Brecht: *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, Paris, PUF, coll. «Etudes Littéraires», 1988.

[6] «La parabole d'Arturo Ui», en *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, págs. 183-184.

A los directores de escena corresponde ordenar, realizar la simbiosis de los tres (o al menos de dos) de los registros que propone el autor dramático, de transformar la polivalencia del texto en la polivalencia (o bivalencia) de la representación. Hay que reconocer que en las representaciones de *Arturo Ui*, muy numerosas y en diferentes partes del mundo, los realizadores han puesto de manifiesto grandes dotes de ingenio. El célebre bigote de Hitler y su flequillo se mostraban en ocasiones en el rostro de Arturo Ui, y otras veces eran absolutamente inexistentes. El intérprete polaco de este personaje, Tadeusz Lomnicki reproducía los gestos típicos de Hitler –manos cruzadas a la altura del sexo y saludo nazi con el brazo en alto–, conservando siempre el maquillaje propio de un clown. En el *Teatro Stabile* de Turín, el espectáculo se abría con una vista panorámica de Chicago, mientras que en otra escena se veía la fotografía histórica del estrechamiento de manos entre Hindenburg y Hitler. En el *Teatro Nacional Popular*, Dogsborough salía de la columna Morris cubierto de fotos de Hindenburg, Goebbels, Goering y Hitler; el dispositivo escénico, a ras del suelo, reproducía una cruz gammada, mientras que los trajes hacían pensar en la América de la época de Al Capone. El espectáculo de Turín acentuaba el aspecto realista de la oficina del trust o del pub americano, con algunos italianismos, como la referencia a la mafia; en el del *Berliner Ensemble* se observaba una tentativa circense, y en Varsovia, un teatro de feria. El estilo de la representación variaba sensiblemente, oscilando de la obra policíaca al drama shakespeareano.

Advirtamos que en un caso como el de *Arturo Ui* la polivalencia es completa, es decir, que actúa en todos los niveles: es pretendida por el actor dramático, explotada intencionalmente por el director de escena y todos los co-creadores del espectáculo, está presente en el eje personaje-personaje, es fácilmente descifrable por los espectadores, siempre que posean las nociones elementales de las realidades históricas, explicitadas, por otra parte, por Brecht mediante la exposición de textos didácticos.

El caso que acabamos de examinar permite al mismo tiempo ver el desarrollo de nuestra reflexión en lo que con-

cierte a los aspectos del signo teatral, aspectos que se superponen, entrecruzan y entremezclan. La polivalencia de un signo verbal, escenográfico, de indumentaria o mímica, es inseparable del carácter artificial y motivado por este último; se plantea aquí la cuestión de la convencionalidad, de su aspecto mimético e icónico, mientras que la referencia se convierte en clave de interpretación de todo signo polivalente. La polivalencia, tendremos ocasión de comprobarlo, está estrechamente vinculada al problema de la metáfora-metonimia, así como al concepto de símbolo.

Capítulo XII

METÁFORA Y METAFORIZACIÓN

Sinécdoque, metonimia, metáfora

El complejo nocional metáfora-metonimia-sinécdoque no cesa de preocupar a los teóricos. Desde la antigua retórica hasta lo que en nuestros días se ha denominado la nueva retórica, filósofos, lingüistas, poetas, semiólogos, han reflexionado sobre estos tropos o figuras y han tratado de definirlas y situarlas por sus relaciones mutuas. Con todo, las investigaciones están lejos de alcanzar unanimidad [1].

Como sabemos, Roman Jakobson ha establecido una oposición entre metáfora y metonimia. Recordemos lo esencial de su texto, hoy clásico: «El desarrollo de un discurso puede hacerse mediante dos líneas semánticas diferentes: por semejanza o contigüidad un tema (*topic*) lleva a otro. Sin duda lo mejor sería hablar de *proceso metafórico* en el primer caso y de *proceso metonímico* en el segundo, ya que el uno en la metáfora y el otro en la metonimia encuentran su expresión más condensada» [2]. Jakobson relaciona la metáfora con la noción de semejanza, y también con las de selección y sustitución, y la metonimia con la noción de contigüidad, así como con las de combinación y estructura.

---

[1] La bibliografía de la metáfora de Warren A. Shibles (Whitewater, Winsconsin, The Language Press, 1971) contiene, sin ser completa, en torno a tres mil títulos. ¿Y desde entonces? Después de 1970, la bibliografía de publicaciones sobre la metáfora de Jean-Pierre Van Noppen (*Metaphor I*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1985), constituye un volumen de 497 páginas; su continuación (*Metaphor II*, 1991), que comprende los años 1985-1990, consta de 342 páginas.

[2] Cfr. «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», trad. fr. de A. Adler y N. Ruwet, en R. Jakobson, *Essais de linguistique generale*, Paris, Minuit, 1977, t. 1, pág. 61.

Continuadores y comentaristas han añadido a este respecto los conceptos de paradigma y sintagma: la metáfora sería una representación en el eje paradigmático (*in absentia*), al contrario que la metonimia, que sería una representación en el eje sintagmático (*in praesentia*). Al insistir en la oposición metáfora/metonimia, Jakobson deja entre paréntesis la sinécdoque.

Michel Le Guern se interroga, a su vez, sobre la conveniencia de conservar la noción de sinécdoque, a la que considera como una especie de metonimia [3]. El *Diccionario* de Greimas y Courtés estima que la metonimia «incluye el caso más particular de la sinécdoque» [4]. Por el contrario, el Grupo μ [5] acentúa la función de la sinécdoque como tropo mínimo, y afirma que «la metáfora es el producto de dos sinécdoques» complementarias (supresión + adición), limitando de este modo el papel de la metonimia. El lingüista japonés Nobuo Sato tiene en cuenta todas estas divergencias, y propone, desde su punto de vista,

> modificar la eterna dicotomía trópica: metáfora *vs.* metonimia. Tradicionalmente, existía la tendencia a considerar en oposición a la sinécdoque por relación a la metonimia: metáfora *vs.* metonimia (que comprendería a la sinécdoque). Sin embargo, con tal de salvaguardar la oposición fundamental, hoy podemos cambiar este esquema, divorciando la sinécdoque de la metonimia: metáfora (que comprendería a la sinécdoque) *vs.* metonimia [6].

Comenzaremos (y concluiremos) nuestro análisis por la metáfora, que es la más antigua y más conocida de las tres figuras en cuestión, y que constituye, para la mayoría de los teóricos, la cima de este complejo nocional.

El término griego μεταφορά expresa cambio, transposición. Citemos la definición de Aristóteles, punto de parti-

---

[3] *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973. Trad. esp.: *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1980.

[4] Cfr. A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica*, ed. cit., pág. 260.

[5] *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; reed. en Paris, Seuil, 1982.

[6] «Synecdoque, une trope suspect», *Rhétoriques, sémiotiques* (*Revue d'Esthétique*, núms. 1-2), Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10-18, 1979, págs. 126-127.

da para toda reflexión sobre la metáfora: «Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía» [7]. Esta definición está acompañada de explicaciones y ejemplos que han inspirado numerosos comentarios, no sólo por parte de los exégetas oficiales de Aristóteles. Notemos que las primeras cincuenta páginas de la obra de Paul Ricoeur *La metáfora viva* están consagradas al análisis de las concepciones del estagirita; Umberto Eco, por su parte, considera con gran atención los razonamientos de Aristóteles sobre la metáfora, y llega a sostener (no sin exagerar, me parece) que «sobre las miles de páginas escritas a propósito de la metáfora, la mayor parte no añaden nada nuevo a los dos o tres primeros conceptos fundamentales enunciados por Aristóteles» [8].

Figura retórica, la metáfora ha estimulado constantemente desde la Antigüedad la reflexión sobre la expresión verbal. Las bibliografías sobre este tropo registran miles de enfoques, la gran mayoría de carácter lingüístico y estilístico. Aquí nos interesa el lugar que ocupa la metáfora en el contexto de la teoría de los signos, así como su aplicación en el arte teatral.

Paul Ricoeur trata de establecer una relación entre la metáfora de Aristóteles y su teoría de la tragedia y la comedia, relación basada en el concepto de *mímesis*.

> En la tragedia, a diferencia de la comedia, la imitación de las acciones humanas es una imitación que enaltece. Esta peculiaridad es la clave para entender la función de la metáfora: la comedia, dice Aristóteles, «pretende representar a los hombres como inferiores (*kheirous*)»; la tragedia «tiende a representarlos superiores (*beltiones*) a los hombres reales» (1448 *a* 17-18) [...]. Así, el *mythos* no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza; por eso, la *mimēsis* es doble: por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo huma-

[7] Cfr. *Poética* de Aristóteles (1457b 6-9), Madrid, Gredos, 1988 (1ª reimpr., 1ª ed.). Edición trilingüe de V. García Yebra.

[8] *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. al francés de Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1988, pág. 140.

> no y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto. Este rasgo, unido al anterior, nos lleva a la metáfora[9].

Sin embargo, en la *Poética*, Aristóteles no establece relaciones directas entre tragedia (comedia) y metáfora. Desde entonces raramente se ha utilizado la noción de metáfora en el estudio de las formas dramáticas (la poesía constituye el campo privilegiado); su aplicación al arte del teatro propiamente dicho, es decir, a la representación teatral, permanece hasta nuestros días como algo completamente excepcional.

Antes de examinar la utilidad del concepto de metáfora en la semiología del teatro, trataremos de situar, con algunos ejemplos elementales –muy esquemáticamente, vistas las divergencias entre los teóricos– los tres términos que forman nuestro complejo.

La *sinécdoque* opera por supresión, adición o inclusión; los dos elementos se encuentran en relación real, efectiva: la parte por el todo («cabeza» por «hombre», «vela» por «navío»), o el todo por la parte («teatro» por «escena»), lo particular por lo general («don Juan» por «seductor») o lo general por lo particular («mortales» por «hombres»), el género por la especie o la especie por el género, la materia por el objeto («tablado» por «escena», «tela» por «cuadro»), lo abstracto por lo concreto («juventud» por «jóvenes»).

La *metonimia*, por su parte, opera en virtud de un cambio de denominación basado en una relación particular: la causa por el efecto («píldora» por «aborto») o el efecto por la causa («muerte» por «veneno»), el autor por la obra («un Remdrandt» por «un cuadro de Rembrandt», «un Fellini» por «una película de Fellini»), el instrumento por el usuario («pluma» por «escritor»), el continente por el contenido («botella» por «vino»), el lugar por el objeto («bourgogne», «Wall Street», «Avignon» pour «festival de Avignon», etc.), el signo por la cosa significada («cetro» por «realeza»).

La definición de metonimia, en el *Diccionario* de Henri Morier, parece aplicable igualmente a la sinécdoque:

---

[9] Cfr. P. Ricoeur (1975), *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, trad. esp. de A. Neira, 1980, págs. 63-64.

«Figura por la cual una palabra que designa una realidad A sustituye a una palabra que designa una realidad B, en virtud de una relación de afinidad, coexistencia o interdependencia, que une A y B, en la realidad o en el pensamiento» [10]. Con el fin de objetivar la diferencia entre sinécdoque y metonimia, ciertos autores han insistido en que la primera de ellas se caracteriza por la noción de extensión (amplitud y reducción), mientras que la segunda se caracterizaría por la noción de comprensión. «La sinécdoque produce un cambio en la extensión lógica de la palabra; sustituye a una palabra con un término de extensión diferente», escribe Albert Henry [11]. Morier advierte incluso en su *Diccionario* (pág. 1056) que «la sinécdoque es sesencialmente cuantitativa; la metonimia, cualitativa».

Existen, sin embargo, abundantes situaciones conflictivas y equívocas; los ejemplos clásicos, como «hierro» por «espada» o «Creso» por «rico», han sido propuestos tanto para la sinécdoque como para la metonimia. Por esta razón varios teóricos han tendido a eliminar o minusvalorar uno de los dos tropos. Como hemos visto, Jakobson y Le Guern prestan escasa atención a la sinécdoque (la tratan como una especie de metonimia), mientras que los autores del Grupo μ la tienen por una figura básica, al considerar que la metáfora y la metonimia no son sino una doble sinécdoque (generalizante, y en consecuencia particularizante).

La *metáfora*, a su vez, está considerada como el tropo más elaborado. Algunos autores se muestran incluso partidarios de reducir la tríada en cuestión a la metáfora exclusivamente. «Al comienzo del siglo XX, la *metáfora* es uno de esos extraños términos que sobreviven al gran naufragio de la retórica», advierte Gérard Genette, subrayando siempre que «la figuratividad esencial del lenguaje no se reduce a la metáfora»; y constata: «Sabemos, en efecto, que el término *metáfora* tiende cada vez más al campo y dominio de la analogía» [12].

---

[10] *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 2ª ed., 1975, pág. 718.

[11] *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, pág. 19.

[12] *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, págs. 32 y ss

¿Cuál puede ser, pues, en un sentido amplio, la definición de metáfora? He aquí la que formula Anne Hénault en su glosario: «Figura retórica que consiste en designar un objeto o una idea por una palabra que conviene a otro objeto o a otra idea, vinculados a los precedentes por una relación de analogía. La metáfora fusiona en un solo término los dos elementos de la comparación» [13].

Recordemos que la palabra griega μεταφορά comporta la idea de transferencia o transporte. Cicerón y Quintiliano la habían traducido por *translatio*. En ciertas lenguas modernas existen sinónimos «vernáculos», que tienen en cuenta el prefijo *trans-*, por ejemplo *przenosnia* en polaco para «metáfora», o *übertragen* en alemán para «metafórico», «metafóricamente». Se trata de la traslación «de un sentido a otro [...] por una operación personal fundada sobre una impresión o una interpretación»[14], traslación por sustitución analógica.

En una tesis apenas conocida, Gaston Esnault elogia la metáfora insistiendo en el aspecto «sensible», sensorial, de su mecanismo, lo que resulta interesante para la aplicación de este tropo en dominios que no se limitan sólo a la palabra:

> La metáfora es una comparación condensada, por la que el espíritu afirma una identidad intuitiva y concreta. Esta identidad no es la identidad racional, científica, cuya intención es ser eternamente verdadera; es una identidad para la imaginación, parcial, precaria tal vez, pero capaz de expresar la reacción presente y sensible del sujeto. Le es preciso, por un valor intuitivo, satisfacer uno de los cinco sentidos; seduce al sujeto, hasta arrastrarlo consigo, hacerle actuar y estimularle; se impone también a la imaginación de los oyentes [...]. Es poesía, y «demiurgo» [15].

Son precisamente la intuición, la imaginación y la inspiración los aspectos que subraya Albert Henry en la metáfora, al oponer esta figura a la metonimia:

---

[13] *Les enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF, pág. 182.

[14] Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10-18, 1984, pág. 286.

[15] *Imagination populaire, métaphores occidentales*, Paris, PUF, 1925, págs. 30-31.

> La metonimia explota las relaciones que existen realmente en el mundo exterior y en nuestro mundo de conceptos. La metáfora, a su vez, se fundamenta en las relaciones que surgen de la intuición misma, y que realzan la metáfora en cuestión. La metáfora fija equivalencias de imaginación [...]. En cierta medida, la metáfora violenta siempre la realidad. Por sí misma, está más expuesta que la metonimia a la fantasía gratuita, e incluso a la elucubración. La metonimia procede de la observación objetiva: descubre y traduce una relación que está en nuestra representación de las cosas. Encuentra un parapeto y una justificación en la evidencia del mundo exterior o en relaciones conceptuales establecidas. La metáfora exige más inspiración, y abre nuevos caminos [16].

Claude Lévi-Strauss sostiene, en cambio, que en el pensamiento mítico, «toda metáfora se resuelve en menonimia», y que toda metonimia es de naturaleza metafórica.

A lo largo de las consideraciones que siguen nos ocuparemos de la metáfora en sentido amplio, dentro de un marco en el que no haremos distinciones notorias entre ella, la metonimia y la sinécdoque.

Metáfora y signo

La metáfora (metonimia, sinécdoque), ¿es un signo? La respuesta no es simple. El procedimiento metafórico transforma un signo o un conjunto de signos (verbales o no verbales) en otro signo o conjunto de signos (verbales o no verbales), expresando en sendos casos algo en común. Esta transformación se efectúa en uno de los cuatro ejes: verbal → verbal, verbal → no verbal, no verbal → verbal, no verbal → no verbal. Respecto a lo que habitualmente llamamos metáfora, conviene distinguir la acción, es decir, el proceso, de su resultado. Para el proceso metafórico podemos utilizar, con más precisión, el término *metaforización*. La metáfora, como producto, resultado o efecto de la metaforización (es decir, como manifestación de este fenómeno), se presenta como signo o

[16] *Métonymie et métaphore*. Paris, Klincksieck, 1971, págs. 63-64.

conjunto de signos que tienen su fuente, con frecuencia, en otro signo o conjunto de signos (para el emisor), o que se refiere a otro signo o conjunto de signos (para el receptor-intérprete).

Considerada desde el punto de vista semiológico, la actividad metafórica posee, pues, un (unos) significante(s), un (unos) significado(s), y un (unos) referente(s). El cambio se efectúa sobre todo entre los dos significantes respectivos, la forma del signo original y la del signo de la metáfora (sean verbales o no verbales), que son diferentes. En cuanto al significado, en principio se mantiene invariable, con algún posible desplazamiento; tal identidad del significado garantiza la eficacia del procedimiento metafórico: una metáfora que resulte indescifrable para el destinatario-receptor pierde su razón de ser. De ahí surge precisamente el juego sutil para el creador de la metáfora, entre la búsqueda de la originalidad y la necesidad de la comunicación. A falta de un significado común, el signo original y el signo de la metáfora han de tener, para asegurar la comunicabilidad, significados que adquieran al menos relaciones de analogía. Una metáfora completamente opaca, o interpretada de forma confusa, pierde su valor.

Michel Riffaterre plantea sin rodeos esta alternativa: «Hablaremos de metáfora o metonimia, es decir, de traslaciones, a propósito de la sustitución, para un mismo significado, de un significante por otro. Creemos encontrar la característica de la significación poética en la ambigüedad, es decir, en la usurpación, para un mismo significante, de un significado por otro» [17].

Retomamos aquí la problemática tratada en el capítulo anterior, «Polivalencia y ambigüedad del signo», cuyas consideraciones son aplicables, en gran medida, a la metáfora. Recordemos que Aristóteles evoca la metáfora cuando habla de la antinomia claridad *vs.* ambigüedad. En el capítulo XXII de la *Poética* se ocupa de esta cuestión.

> La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy

[17] *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pág. 29.

> clara, pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de Esténelo. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma [si en una metáfora no se descubre fácilmente la relación entre sus términos metafórico y metaforizado, ésta se torna enigmática e ininteligible]; si de palabras extrañas barbarismo [con el sentido de extranjerismo]. Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables. Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora [18].

El estagirita toma y desarrolla este razonamiento en la *Retórica*. Una metáfora es apropiada

> (con tal que no sea ni extravagante, porque sería difícil de percibir, ni superficial, porque entonces no produce ninguna impresión) y si ella logra, además, que <el objeto> salte a la vista [...]. Las metáforas [...] hay que obtenerlas de cosas apropiadas, pero no evidentes, igual que en filosofía es propio del sagaz establecer la semejanza <de dos cosas>, aunque sean muchas sus diferencias [19].

La metáfora le parece de este modo un medio adecuado para resolver este difícil dilema: ser comprensible sin ser banal, o dicho de otro modo, ser original sin resultar incomprensible [20]. Señalemos, a este respecto, un ejemplo de metáfora tomado por Aristóteles del lenguaje teatral:

> Si lo que se pretende es hacer más hermoso algo, la metáfora habrá de sacarse de lo que hay mejor dentro del mismo género; y si es censurar, de lo que haya peor [...]. E igual 'sucede con' lo que algunos llaman «bufones de Dionisio», mientras

[18] Cfr. *Poética* de Aristóteles (1458a 18-34), Madrid, Gredos, 1988 (1ª reimpr., 1ª ed.). Edición trilingüe de V. García Yebra.

[19] Cfr. la *Retórica* de Aristóteles (libro III, cap. 10, 1410b 31-34 y cap. 11, 1412a 11-12), Madrid, Gredos, 1990. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero.

[20] Hemos estudiado este dilema en el artículo «Avant-garde, modernité, créativité: Jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre», *op. cit.*

> que ellos se llaman a sí mismos «artistas» (ambas denominaciones son también metáforas, la una 'dicha' por quienes pretenden desprestigiar y, la otra, al contrario) [21].

Por lo que respecta al referente, conviene que sea común, al menos en parte, al signo original y al signo de la metáfora, con el fin de asegurar una relación entre ambos. En el epílogo de la *Rhétorique générale* del Grupo μ, leemos, a propósito de la expresión metafórica «unas piernas» por «una mujer», según Nicolas Ruwet: «en todos los tropos [metáfora, sinécdoque] hay una atribución al referente del grado conocido (p.e. mujer) de propiedades que pertenecen al referente del grado percibido (p.e. unas piernas)» [22].

Tomemos ahora, a título de ejemplo, una metáfora procedente del lenguaje teatral. La expresión [francesa] *manteau d'Arlequin* [segunda embocadura] es equivalente metafórico de lo que identificamos como el cuadro que forma la escena de teatro cuando se encuentra el telón levantado. Ni una sola palabra (signo lingüístico) de esta definición está recogida en la expresión metafórica. El significante ha cambiado completamente. El significado, por su parte, es parecido en ambos enunciados, siempre que el destinatario-receptor-intérprete conozca el código (una encuesta sobre el enunciado «manteau d'Arlequin» realizada más allá del público habitual revela interpretaciones de lo más disparatado y fantástico). En cuanto a los referentes, si la definición enciclopédica remite a referentes más o menos conocidos por alguien que ha visto, al menos en grabados, algunas salas de teatro de los siglos XIX o XX, las nociones a las que se refiere la expresión metafórica equivalente resultan variadas y complejas en sus interrelaciones, pese a la brevedad del enunciado. El nombre de Arlequín tiene evidentemente connotaciones teatrales, mientras que «abrigo» [*manteau*], nos remite a una prenda de vestir, una indumentaria, un objeto, en suma, hecho de tela. A este conjunto referencial, «teatro + tela», se añade un elemento

[21] Cfr. la *Retórica* de Aristóteles (libro III, cap. 2, 1405a 14-15 y 23-24), Madrid, Gredos, 1990. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero.
[22] Paris, Seuil, pág. 208.

suplementario: traje de Arlequín quiere decir traje polícromado, de colores abigarrados. Pero esto no es todo. Quienes saben de heráldica no ignoran que *manteau* significa también, desde el siglo XVII, bandera en que se recogen los emblemas heráldicos. Todas estas referencias, más o menos conocidas, explican el origen de la expresión metafórica «manteau d'Arlequin», si bien no estamos obligados a conocerlas cuando captamos su significado, que resulta manifiesto. De este modo, un maquinista inculto de cualquiera de los teatros del «Boulevard du Crime», del siglo XIX, sabía muy bien lo que era un «manteau d'Arlequin», incluso aunque deformara el nombre propio, como aquella buena mujer que tenía la costumbre de decir «c'est vieux comme mes robes» en lugar de «c'est vieux comme Hérode»*.

Dominios no verbales: pintura, cine

Es hora de ampliar nuestra propuesta sobre la metáfora y de pasar a otros sistemas de signos. A lo largo de la historia, algunos teóricos han tratado de sobrepasar el campo de la lingüística, como Emanuele Tesauro, quien a mediados del siglo XVII estudió el mecanismo metafórico especialmente en la pintura, la escultura y la arquitectura, así como en el lenguaje gestual.

En el siglo XX, Roman Jakobson ha tratado de sustraer la metáfora y la metonimia del dominio lingüístico. En 1933, en un ensayo publicado en checo, en Praga, formula algunas características de los procedimientos metonímicos y metafóricos en el cine [23]. En 1935, en un artículo en alemán sobre Boris Pasternak, donde trata de demostrar el empleo sistemático que este poeta hacía de la metonimia, Jakobson se refiere a la pintura: «Estas dos características

* No es posible conservar en la traducción española el juego de recurrencias fónicas [*e-ro-e*] de la versión original francesa, por lo que es preferible mantenerlas, en lugar de indicar «viejo como mis trajes / viejo como Herodes». [Nota de los traductores]

[23] «Decadence du cinéma?», trad. fr. de Marguerite Derrida, en Roman Jakobson, *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973, págs. 105-112.

–interpenetración recíproca de objetos (metonimia en sentido propio) y descomposición de estos mismos objetos (sinécdoque)– están presentes desde la obra de Pasternak hasta las tentativas de la pintura cubista» [24].

En fin, en su célebre estudio publicado en inglés, en 1956, Jakobson aplica el modelo metáfora/metonimia tanto a la pintura como al cine:

> Como ejemplo relevante, tomado de la historia de la pintura, puede señalarse la orientación manifiestamente metonímica del cubismo, que trasnforma el objeto en una serie de sinécdoques; las obras surrealistas se expresan a su vez a través de una concepción visiblemente metafórica. Desde las producciones de D.W. Griffith, el cine, con una alta capacidad de desarrollo para cambiar ángulos, perspectivas y arreglos en las tomas de vista, ha roto con la tradición del teatro, y ha empleado una gama sin precedentes de primeros planos sinecdóticos y de montajes metonímicos. En películas como las de Charlie Chaplin estos procedimientos se suplantan por un nuevo tipo de montaje –metafórico– con sus «fondos superpuestos» –auténticas comparaciones fílmicas– [25].

Hay que decir que la oposición metáfora/metonimia aplicada por Jakobson a la pintura, como por otra parte a la literatura, es poco convincente. La constatación de «la superioridad del procedimiento metafórico en las escuelas románticas y simbolistas», y del «predominio de la metonimia que gobierna y define efectivamente la corriente literaria que llamamos 'realista', la cual surge en un período intermedio entre el declinar del romanticismo y el nacimiento del simbolismo, y se opone tanto al uno como al otro» (*ibid.*), no es una gran originalidad; los ejemplos de detalles metonímicos o sinecdóticos en las novelas de Tolstoi tampoco son demasiado reveladores. Del mismo modo, la ecuación «metáfora = poesía, metonimia = prosa», resulta una simplificación excesiva. Por otra parte, la identificación de la pintura cubis-

---

[24] «Notes marginales sur la prose du poète Pasternak», trad. fr. Michèle Lacoste et Candré Combes, *ibid.*, pág. 137.

[25] Cfr. «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», trad. fr. de A. Adler y N. Ruwet, en R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1977, t. 1, pág. 63.

ta con el procedimiento metonímico y de la pintura surrealista con el procedimiento metafórico es muy discutible. Podría decirse más bien, por analogía a la oposición simbolismo / realismo en la literatura, adelantada por el propio Jakobson, que el procedimiento metonímico se manifiesta en la pintura realista y naturalista. Los semióticos de la Escuela de Tartu han puesto de manifiesto la coexistencia de ambos procedimientos en un cuadro futurista:

> De este modo, en el cuadro *La ruleta*, pintado por Maiakovsky (Museo Maiakovsky, Moscú), las figuras pintadas en la tela están muy próximas a un objeto auténtico –una carta de la baraja–, adherido al cuadro, lo que genera en el texto un procedimiento retórico. Desde este momento, por relación sintagmática (la carta-objeto funciona como aquello a lo que sustituye *in praesentia*) y por relación al mundo de los objetos reales que representa, esta composición se afirma sobre una metonimia; por el contrario, la posible carta dibujada, a la que la primera reemplaza aquí *in absentia*, hace que resulte metafórica [26].

La aplicación de la dicotomía metáfora *vs.* metonimia se muestra más fecunda en el dominio del arte cinematográfico, tal como ha demostrado especialmente Christian Metz. En su estudio «Metáfora / metonimia, o el referente imaginario» [27], desarrolla su propio punto de vista a partir de las proposiciones de Jakobson, sin seguirle no obstante ciegamente. Metz acentúa aún más las imbricaciones mutuas entre metáfora y metonimia. En primer lugar distingue cuatro entrecruzamientos posibles: metáfora sintagmática, metáfora paradigmática, metonimia sintagmática, metonimia paradigmática; e insiste en la interpenetración de estos procedimientos –a los que añade la sinécdoque– con un ejemplo tomado de la película de Eisenstein:

> El monóculo del médico zarista, en el *Acorazado Potemkin*, inmovilizado momentos antes de caer al mar, como retenido por la insistente mirada que proporciona el primer plano (y

[26] Iuri Lotman y Boris Gasparov, «La rhétorique du non verbal», en *Rhétoriques, sémiotiques*, ed. cit., pág. 88.

[27] Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10-18, 1977, págs. 177, 240-241 y 346-347.

> no sólo por las ligaduras a las que está sujeto), protagonizado por su dueño (sugestión de una metáfora negativa, de un «contraste»), suscita en el espectador la representación del médico mismo (está allí en su lugar): sinécdoque. Sin embargo, en imágenes anteriores, hemos visto al médico con su monóculo: metonimia. El monóculo connota aristocracia: metáfora. Hay que advertir, sin embargo, que los nobles –al margen del relato, en la sociedad de la época: en otro nivel de «referencia»– llevaban monóculo muy a su gusto: nueva metonimia. Y así sucesivamente. Se advierte que lo que distingue cada secuencia fílmica, en su configuración siempre singular, es la forma exacta de la madeja en que se hilvanan los hilos metafóricos y metonímicos, más que la presencia o ausencia de unos u otros.

Metz añade, como conclusión:

> ¿Metáfora? ¿Metonimia? ¿Las dos? Todo depende aquí de la relación entre la imagen inicial y la imagen final. En la medida en que se relacionan por razones de intriga, o en virtud de una afinidad estable conocida igualmente por el cineasta y el espectador, el desarrollo es metonímico; si se representa por una relación de semejanza o diferencia, es metafórica. Con frecuencia es doble, y no por azar: los objetos pueden ser afines, y al mismo tiempo parecerse; ambos criterios no son excluyentes, y no designan dos clases complementarias, aunque se encuentren en intersección (son, pues, distintos, como sucede en teoría de conjuntos).

Pese a las diferencias esenciales entre cine y teatro, hay una constante que podemos destacar entre los razonamientos de Christian Metz: la distancia entre metáfora y metonimia es habitualmente secundaria o francamente no pertinente. Todo esto me anima a continuar hablando de la metáfora en sentido amplio, al englobar lo que los tratados de retórica califican de metonimia o sinécdoque (señalaremos, en su caso, las diferencias eventuales).

En un espectáculo

Las palabras pronunciadas a lo largo de un espectáculo teatral se rigen en principio por leyes de las que se ocupa la

lingüística. Las expresiones metafóricas, y Dios sabe hasta qué punto un texto literario, sobre todo un texto poético, está lleno de ellas, ponen de manifiesto, desde el punto de vista del análisis literario, textual, lingüístico, lo que constituye el dominio preferido, si no exclusivo, de innumerables teóricos de la metáfora. No retomaremos aquí consideraciones que conciernen exclusivamente a este ámbito.

El conjunto de condiciones en las que un texto se transmite a un destinatario, es decir, parámetros vocales, entonaciones, etc., explotados por los intérpretes, resulta específico en el arte teatral. ¿Es posible hablar de transferencias metafóricas, de sustituciones analógicas entre un texto escrito y el mismo texto hablado? En cierta medida, sí. Tomemos las expresiones contradictorias (afirmación y negación) «te quiero» y «no te quiero». Cada una de ellas puede significar lo que significa en su lectura, pero también lo contrario, según cómo se pronuncie. «Te quiero» reproducido con un tono irónico puede significar «no te quiero». «No te quiero» reproducido con estupefacción e indignación puede significar «te quiero». Tal o cual interpretación entonativa de una frase por un actor no es necesariamente metafórica, sobre todo cuando va al encuentro de la significación dada por el autor del texto (lo que no es nada raro en el teatro). Sin embargo, cuando tal entonación traduce una significación que no está explícita en el texto (dejando, no obstante, un margen de libertad), cuando realiza una transferencia analógica, cuando mantiene más o menos el significado de la expresión metaforizada cambiando de significante (escrito → oral), semejante interpretación vocal merece ser considerada metafórica.

La otra gran esfera (diríamos hemisferio) de un espectáculo teatral es, junto a la palabra, toda la dimensión visual. Los trabajos sobre la metáfora visual (o icónica) son mucho menos numerosos que los de la metáfora verbal [28]. Sin embargo, lo que nos interesa directamente, no es la verificación de esta hipótesis, concerniente a la metáfora pictórica, escultural o arquitectónica, a la pintura, la escultura o

[28] Señalemos el interesante estudio de Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'image dans l'image», en *Rhétoriques, sémiotiques*, ed. cit., págs. 193-233.

la arquitectura, representadas en un espectáculo, expuestas ante un público. Lo que resulta específico del arte de la representación es la transposición de los signos verbales del texto en signos visuales, transformación susceptible de adquirir carácter metafórico.

El procedimiento metafórico, definido como «transferencia por sustitución analógica» (fórmula que es denominador común en la mayor parte de las definiciones de metáfora), ha de tener dos elementos: el punto de partida y el punto de llegada. Considerados desde el punto de vista semiológico, estos elementos son, como hemos dicho, los signos (o conjuntos de signos): el signo inicial (original) y el signo final (el de la metáfora como resultado). Por nuestra parte hablaremos de signo metaforizado y signo metaforizante, o incluso (por analogía al modelo: el significado-el significante) *el* metaforizado y *el* metaforizante. Para la retórica clásica, ambos están formados por la misma materia verbal. Sin embargo, la extrapolación del concepto de metáfora fuera del lenguaje verbal implica otras realidades, otros soportes materiales.

Desde el momento en que abordamos un dominio no verbal, la situación se torna ambigua. Cuando se trata de una operación metafórica (o metonímica) en la pintura, por ejemplo, el signo inicial y el signo final, ¿pertenecen ambos al dominio pictórico? ¿O bien sólo el metaforizante forma parte de él, mientras que el metaforizado mantiene el carácter lingüístico? En este último caso, ¿se trata verdaderamente de lo que denominamos «lo metaforizado», o simplemente del significado, del referente del signo pictórico? Es difícil evitar una confusión al respecto. La situación de la metáfora (o metonimia) fílmica es aún más complicada, ya que se manifiesta en varios niveles materiales: soporte bajo forma de película, imagen proyectada y percibida por el espectador de personas, objetos y paisajes fotografiados, etc.

Por todas estas razones me parece útil, incluso indispensable, introducir una distinción entre:

1) la metaforización homosemiótica (o monosemiótica), transferencia analógica que funciona entre dos o más signos pertenecientes a un solo y mismo sistema;

2) la metaforización heterosemiótica (o polisemiótica, multisemiótica o transemiótica), transferencia analógica que funciona entre dos o más signos pertenecientes a sistemas diferentes.

Toda metáfora lingüística remite a la primera variante. Sin embargo, las metáforas homosemióticas existen también en otros dominios significantes. El empleo de la Gioconda en un anuncio publicitario, o en una reproducción, hace que la célebre efigie funcione como metáfora homosemiótica: lo metaforizado y lo metaforizante pertenecen a un mismo sistema de signos. Del mismo modo que un gesto codificado que remita metafóricamente al saludo nazi.

Por el contrario, el gesto de la mano vacía levantando un vaso imaginario (metaforizado) implica la existencia de dos sistemas de signos: gesto y objeto. Exactamente igual que la acción de un mimo que se siente en una silla inexistente. La alegría y el dolor, expresados habitualmente por la mímica, se manifiestan de forma metafórica en los espectáculos de máscaras o en el teatro de marionetas con la ayuda del gesto y el movimiento.

Como arte que explota una multitud de sistemas significantes, el teatro es fuente inagotable de metáforas heterosemióticas. «Algún hombre tendrá que representar la pared: es preciso que se cubra de yeso, de escayola o de cal, para simular el muro; y después, que ponga los dedos así, y Píramo y Tisbe susurrarán a través de esa grieta», dice Bottom en *El sueño de una noche de verano* (acto III, escena 1), y efectivamente el traje de Groin será un elemento del decorado: «Esta cal, estos cascotes y estas piedras os mostrarán que soy realmente un muro. Es la verdad», afirma (acto V, escena 1) [29]. Es el caso del cuerpo humano, así

[29] «Some man or other must present Wall; and
let him have some plaster, or some loam,
or some rough-cast about him to signify
Wall; or let him hold his fingers thus,
and through that cranny shall Pyramus
and Thisbe whisper [...]» (vv. 52-57).
«This loam, this rough-cast, and this stone doth show
That I am that same wall; the truth is so» (vv. 159-160).

como del traje que representa metafóricamente un muro con aberturas, no un muro real (que es su referente), sino un elemento del decorado del espectáculo representado por artistas atenienses, espectáculo reproducido en la representación de la obra de Shakespeare.

La reproducción de la lluvia en el teatro ofrece un buen ejemplo de intercambio de signos de carácter metafórico. Como fenómeno meteorológico, la lluvia es un signo natural. Reproducida en un espectáculo con la ayuda de un dispositivo «ilusionista» que utilice agua, se convierte en un signo artificial; esta transformación no es metafórica (la metáfora se sitúa eventualmente entre el signo teatral «la lluvia» y tal o cual aspecto de la situación dramática). Incluso es posible representar la lluvia sólo por el ruido: el significante del signo teatral se limitará al aspecto auditivo del fenómeno, y esta imitación confiere a la transferencia analógica el estatuto de metáfora, que es en este caso heterosemiótica. Paralelamente, estamos en condiciones de hablar de procedimiento metafórico en cada una de las siguientes representaciones de la lluvia: proyección (significante limitado al aspecto visual del fenómeno «lluvia»), paraguas abierto, movimientos del actor secándose o secando su impermeable. Las imágenes proyectadas, el accesorio, los gestos, el traje, adquieren, como signos, un significado común (la idea de lluvia), y esta transferencia por sustitución analógica merece ser considerada como metaforización heterosemiótica o transemiótica, siendo lo metaforizado el signo lingüístico «llueve» (en el diálogo o en las acotaciones) [30], o directamente el fenómeno natural «lluvia».

Veamos otra variante de la sustitución. En *La señorita Julia* de Strindberg, las botas del conde, visibles en el escenario durante toda la obra, son el signo metonímico (sinécdoque) de este personaje, que los espectadores no verán nunca, personaje extra-escénico pero intra-ficcional (el regreso del conde será señalado metafóricamente a través de un efecto sonoro: dos golpes de timbre). Lo mismo suce-

[30] En el caso de la proyección, nos encontramos ante una redundancia, pues el accesorio y/o el gesto acompañan a las palabras pronunciadas por el personaje.

de en *Hôtel du Commerce* de Fritz Hochwälder (1946, adaptación de *Boule de Suif* de Maupassant); el casco de punta y el sable arrinconados sobre la chimenea de la hostería constituyen el signo metonímico (sinécdoque) de la presencia del oficial prusiano, personaje clave y sin embargo invisible; la ausencia intermitente de tales accesorios, signo cero, indica que el oficial ha abandonado la posada.

Irena Sławińska ha estudiado el funcionamiento de la metáfora en la obra dramática del poeta polaco del siglo XIX Cyprian K. Norwid, e insiste en lo que hemos denominado el carácter heterosemiótico o transemiótico de este procedimiento:

> [...] el gesto, la mirada, el sonido musical, la luz, estimulan las grandes emociones del teatro. Sin embargo, el poeta no se entrega enteramente a estos medios de expresión; para asegurar la precisión de su efecto, recurre entonces a la palabra, y le confía la custodia. Esta salvaguardia es asumida por la metáfora [...], que, junto a otros medios, constituye la forma teatral de la obra: con la información directa que ofrece el texto secundario (acotaciones), el diálogo, los accesorios en él mencionados, los gestos implicados en el diálogo, la escenografía, etc. La metáfora verbal se entrelaza con la metáfora «teatral», que encarna con frecuencia un accesorio, un elemento del decorado, el color, el efecto de la luz o de la música. Esta ilación constituye el privilegio particular del drama. Sin embargo, la metáfora no es sólo guardián de la forma teatral, sino que debe velar ante todo por las significaciones transmitidas a través de esta forma, en la precisión semántica del mensaje [31].

La torre Eiffel

La torre Eiffel que vemos en un espectáculo, por la ventana de un decorado artificial o de un telón de fondo, es un signo visual que representa la célebre construcción metá-

[31] «Metafora w dramacie» [La metáfora en el drama], en *Odczytywanie dramatu* [Lecturas del drama], Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, págs. 192-193. La primera versión de este estudio fue publicada en inglés en 1961.

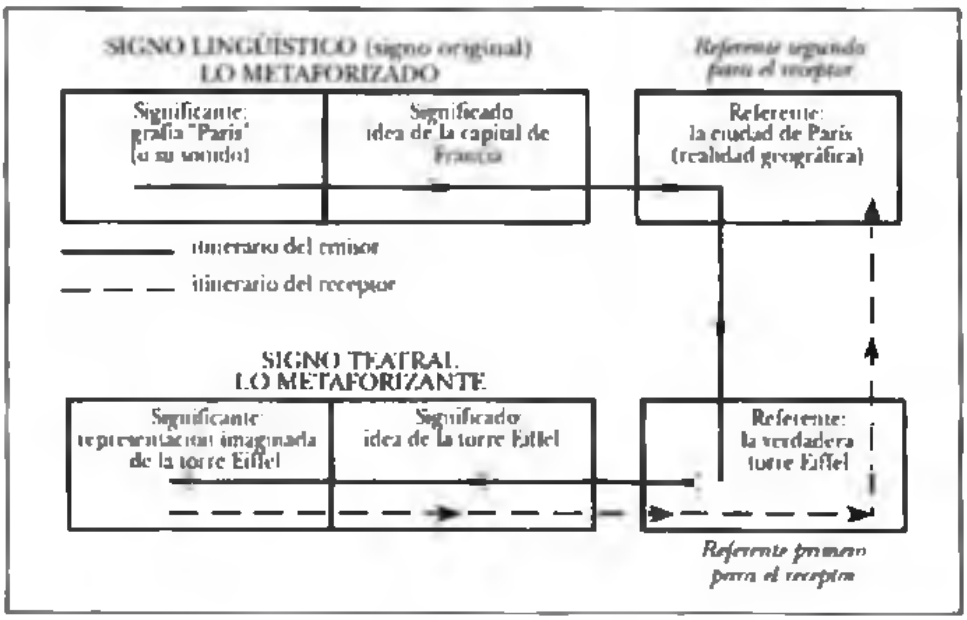
lica. El significante de este signo es un producto de tipo pictórico o escultórico (u otros como proyecciones, etc.) Su significado es la idea de la famosa torre, incluso para alguien que no la haya visto más que a través de reproducciones. El referente del signo teatral es la auténtica construcción de hierro levantada sobre los Campos de Marte entre 1887 y 1889. Por una operación metafórica este signo teatral evoca o representa a París, capital de Francia [32].

En este plateamiento hemos seguido el proceso perceptivo e interpretativo del receptor, es decir, del espectador (vid. el esquema que reproducimos más abajo). Este proceso pasa por el referente primero, antes de alcanzar el referente segundo: «la ciudad de París». En cuanto al creador, es decir, al emisor del signo teatral «la torre Eiffel» (director de escena y/o decorador) es, en principio, en la hipótesis de la realización escénica de un texto preexistente, el receptor del signo lingüístico: «la escena transcurre en París», en la acotación preliminar, o en las palabras del diálogo, «estamos en París». Este signo lingüístico remite a una realidad geográfico-urbano-histórico-cultural, y sugiere una materialización visual por medio de la metáfora; el signo lingüístico original se convierte en lo que denominamos lo metaforizado. La metaforización pasa, para el emisor, por el referente «la torre Eiffel», antes de desembocar en el signo teatral que es el metaforizante. El itinerario del emisor, como el del receptor, integra ambos referentes: «la torre Eiffel» y «la ciudad de París», lo que conduce a la ecuación metaforizante «torre Eiffel = París». En efecto, se trata con frecuencia de una verdad universal: «La torre Eiffel está considerada, especialmente fuera de Francia, como símbolo de París» (*Le Petit Robert 2*).

Este ejemplo, de gran simplicidad, nos revela las relaciones entre la noción de signo y la de metáfora (es un complemento que sirve de respuesta a la pregunta planteada al comienzo de este capítulo: «la metáfora, ¿es un signo?»), y confirma la compatibilidad de ambos fenómenos. Por otra

[32] Para la retórica clásica se trataría de una sinécdoque del tipo «la parte por el todo», mientras que en el enunciado «la torre [construida por] Eiffel» hay un elemento metonímico.

parte, nos demuestra que la metáfora, desde el punto de vista de su estructura, no es un simple calco del signo. Si el referente del elemento del decorado como signo es la verdadera torre Eiffel, la operación metafórica o metaforización se amplía a la ciudad entera y, a través de ella, al país de la que ella es capital (por ejemplo, para espectadores americanos o japoneses).



Polivalencia, movilidad, transformabilidad

El signo metafórico «la torre Eiffel» es unívoco, de una transparencia casi completa, lo que no sucede, en el teatro como en otra parte, con todas las metáforas. Hemos abordado la cuestión de la polivalencia en el capítulo anterior, y la tomaremos aquí desde el punto de vista de la metáfora.

La primera frase de *Becket ou l'Honneur de Dieu* de Jean Anouilh habla de «Un vago decorado con pilares por todas partes. Es la catedral». En una de las escenas siguientes del mismo acto, los pilares se transforman «en árboles desnudos de un bosque de invierno». El acto segundo se abre «con el mismo decorado de pilares entremezclados, que simula ahora un bosque de Francia». Y hacia el final del cuarto y último acto, el autor hace la siguiente indicación: «El mismo bosque de pilares, la catedral de Canterbury».

Si los realizadores de la obra quieren transcodificar los signos verbales de las acotaciones en signos teatrales visuales, al tener en cuenta la ecuación pilares = árboles, catedral = bosque, deben crear un decorado compuesto por signos polivalentes. El receptor, por su parte, será conducido, a lo largo del espectáculo, y a partir de un mismo significante, de un significado a otro, y de un referente a otro. El contexto intra-escénico (palabras, trajes, música, ruidos) hará posible la interpretación de los signos polivalentes o ambiguos. La metáfora se torna móvil, y gana en amplitud: no sólo se instala, como el caso de la torre Eiffel, entre el signo lingüístico y el signo teatral, sino entre las dos interpretaciones, ambas válidas, de ese último.

Nos encontramos aquí con el corazón del problema de la mobilidad del signo, planteado desde 1940 por Jindrich Honzl [33], teórico teatral de origen checo. Ocasionalmente, este autor emplea el término «metonimia» a propósito de ciertos signos del decorado (ejemplo: una ojiva gótica que representa toda una iglesia; diríamos, más precisamente, sinécdoque), y también el término «metáfora» para el signo teatral de tormenta (un decorado espacial). Por otra parte, habla de «*transferencia* de funciones escénicas en la persona de los actores» (actor-océano, actor-mueble, actor-accesorio), así como de «*sustitución* de medios», ambos términos nos remiten a la noción de metáfora en un sentido amplio. Honzl afirma que la «transformabilidad de los medios de expresión» constituye la característica específica del signo teatral, que «pasa de un objeto a otro con una libertad que no se encuentra en otro dominio artístico». En el mismo artículo, nos remite a un decorado constructivista:

> La construcción de Meyerhold para *La muerte de Tarelkin* era una simple caja metálica y un ensamblado de láminas que formaban un círculo en la parte anterior, lo que podía sugerir muchas cosas, y sin embargo nada preciso. El conjunto hacía pensar más bien en una trituradora de carne, pero también podía sugerir una ventana redonda, una gruta, o un

[33] Trad. fr., «La mobilité du signe théâtral», publicada en *Travail Théâtral*, 4, julio-setiembre de 1971, págs. 5-20. Primera ed. en *Slovo a slovesnost*, 6, 1940, págs. 177-188.

> inmenso espejo, pues era sobre todo su aspecto circular lo que más llamaba la atención. Sin embargo, la circularidad era tan rica en significados posibles, que este objeto circular podía ser signo de muchas cosas [...]. Sólo viendo al actor recorrer como un prisionero aquella construcción circular, sólo viéndole recoger aquellas láminas metálicas, podíamos llegar a determinar la función representativa de aquel elemento escénico: era una cárcel. No obstante, conservamos al mismo tiempo en la mente todas las asociaciones tal como son generadas en un primer golpe de vista. La noción de «trituradora de carne», vinculada al concepto de «cárcel», adquiere, gracias a una polarización recíproca, nuevas significaciones (págs. 9-10).

¡Cuántos espectadores adoptan el método de sustitución metafórica o metonímica! Desde el comienzo de la obra de Thornton Wilder, *Notre petite ville* (1938), el director de escena «diseña» el plano detallado de la localidad, Grover's Corners, con palabras, gestos, eventualmente con una tiza; el resto de los personajes actúan en este decorado imaginario con accesorios inexistentes. En la adaptación de *Guerra y paz* de Tolstoi, por Erwin Piscator (1955), se ve a los grandes jefes militares desplazar sus tropas, efectuar ataques, y seguir los combates a través de una pequeña maqueta, en medio del escenario, que recuerda un tablero de juego (metáfora en varios grados: campo de batalla, maqueta teatral, partida de ajedrez). En *La metamorfosis*, espectáculo de Steven Berkoff según Kafka, con Roman Polanski (1988), las escenas familiares, en el apartamento, son representadas casi sin muebles (salvo tres taburetes) u otros objetos. Comen, beben, se visten y desvisten, se sirven la comida, la madre cose, el padre se quita su reloj, etc., sin ningún accesorio, nada salvo los gestos.

Se platea aquí el problema del signo cero, que merece ser considerado desde el punto de vista de la metaforización. Con objeto de evitar una identidad entre el signo cero y la simple sustitución de signos, hacemos nuestras, en el análisis de la metáfora teatral, las siguientes palabras de Robert Godel: «Un signo cero no es simplemente la ausencia de un signo en el sentido saussureano, es decir, del conjunto *significante* + *significado*: es un signo implícito, cuyo significado se destaca entre relaciones

intuitivas o discursivas, y cuyo significante no admite sin embargo ninguna realización fónica»[34]; por nuestra parte, sustituiríamos únicamente «realización fónica» por «realización material» (Godel se ocupa exclusivamente de signos lingüísticos).

Dos precisiones teóricas

Hay dos cuestiones teóricas que distinguen a la metáfora considerada desde el punto de vista de la semiología, cuestiones que resultan particularmente interesantes cuando se trata de hechos teatrales.

El caso que acabamos de describir nos lleva a preguntarnos si toda transposición de signos verbales en signos no verbales es una operación metafórica. Una extensión tal del concepto de metáfora no me parece justificada. Si la palabra «silla» se encuentra materializada en un espectáculo por el objeto «silla», hay una transcodificación que no supone *a priori* ninguna operación metafórica. El signo lingüístico se encuentra sustituido simplemente por el signo escenográfico, y si hay un cambio de significante, el significado (la idea de la silla) permanece invariable.

Esta observación nos lleva a precisar la fórmula que define la metáfora (cap. XII, 3). Si todo procedimiento metafórico implica una transferencia por sustitución analógica, toda transferencia por sustitución analógica no desemboca necesariamente en una metáfora. Esto es válido sobre todo para lo que hemos denominado metaforización heterosemiótica o transemiótica. Sin esta restricción, toda representación, toda realización teatral de un texto literario será, *a priori*, una metáfora, y este término perdería su pertinencia. Podría ponerse entonces en un cartel: *La Poudre aux yeux* de Labiche metaforizada por Pierre Mondy y la compañía de la *Comédie-Française*. Lo que sería aún más insólito que *Les Possédés*, «representada mediante signos» por Andrzej Wajda.

---

[34] «La question des signes zéro», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 11, 1953, págs. 31-41.

La segunda cuestión que exige ser aclarada, desde el punto de vista de la semiología, es la siguiente. Hemos visto que la metáfora, como transferencia, funciona entre dos o más signos, cada uno de los cuales posee un referente. ¿Puede funcionar la metáfora, en el teatro, entre un signo y su referente, entre un signo y una realidad extra-escénica, un objeto, una idea? Me parece que es completamente posible, e incluso bastante frecuente. Curiosamente, hay una buena parte de la actividad teatral que no pasa por formas verbales preestablecidas, que carece de un fondo sémico que permita considerar la metáfora como transferencia heterosemiótica: se trata de los espectáculos –o elementos de espectáculo– improvisados.

Hemos citado como ejemplo el gesto de la mano vacía que levanta, metafóricamente, un vaso imaginario, o la acción de un mimo que se sienta en una silla inexistente. Si se tratara de una transferencia de signos lingüísticos (diálogo o acotaciones) al dominio gestual, la operación metafórica concerniría a signos diferentes de los que hemos denominado metaforizado y metaforizante. Por el contrario, cuando se improvisa un gesto tal, cuando no hay soporte verbal, la metaforización se realiza entre el signo gestual y su referente, es decir, una realidad analógica observada en la vida, realidad que no es necesariamente un signo artificial. (Advirtamos que la falta de un soporte verbal no excluye una verbalización *a posteriori*). En este último caso, el elemento metaforizante conserva siempre el signo gestual del actor, mientras que el elemento metaforizado no adquiere el carácter de signo. Por otra parte, un número importante de representaciones mímicas de actores, representaciones que constituyen la originalidad de su arte, son procedimientos metafóricos que no se refieren a otros signos.

Macrometáfora o alegoría

Nuestro análisis de los mecanismos metafóricos se ha basado hasta ahora en pequeñas entidades significantes, a veces en signos o figuras aisladas, con el fin de delimitar con precisión la situación teórica de este fenómeno, lo que cons

tituía nuestro objetivo fundamental. Sin embargo, en el arte, y más particularmente en el arte teatral, la metaforización se manifiesta con frecuencia en el ámbito de los grandes conjuntos, de obras completas que son consideradas como metáforas. Cuántos autores dramáticos, desde Shakespeare hasta nuestros días, han acudido a la transposición metafórica, alterando la manifestación de la realidad, ocultándola tras un decorado histórico, legendario o fabuloso, con el fin de ser capaces de hablar de hombres y problemas de su tiempo. Baste citar *Los ladrones* de Schiller (condena del despotismo del duque Carlos-Eugenio), *Moliere ou la Cabale des dévots* de Mijail Boulgakov (discrepancias con el poder soviético), *El rey desnudo* y *El dragón* de Evguéni Schwartz (sátiras contra los dictadores Hitler y Stalin[35]), en fin, *Les mouches* de Sartre, compuestas durante la ocupación. Por razones que nada tienen que ver con la censura, razones de orden estético, el procedimiento metafórico fue escogido por Jean Giraudoux en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, o por Bertold Brecht en *Le cercle de craie caucasien*.

Examinadas desde el punto de vista de la metaforización, cada una de estas obras dramáticas, como conjunto de signos verbales, constituye el elemento metaforizante, mientras que el elemento metaforizado lo conforman la situación y los personajes que constituyen el resorte principal (disimulado, al menos parcialmente) de cada obra en cuestión. Al metaforizante «Moliere» corresponde el metaforizado «Boulgakov», al metaforizante «el rey» o «el dragón» corresponde, en el primer caso, el metaforizado «Hitler», y en el segundo el metaforizado «Stalin», al metaforizante «guerra de Troya» corresponde el metaforizado «período de entreguerras 1918-1935». Los metaforizados son, en este caso, referentes, más que signos.

Las macrometáforas también se manifiestan, no obstante, en el ámbito de la representación. El espectáculo de *Macbeth* en un decorado de campo de concentración de

[35] La censura soviética descodificó muy bien esta doble metáfora, prohibiendo la representación de las obras de Schwartz. *El rey desnudo* (1933) y *El dragón* sólo fueron presentadas al público después del XX Congreso del Partido Comunista de la antigua URSS, en 1957 y 1961 respectivamente.

siglo XX (alambradas de espino, miradores, garitas con ametralladoras) se fundamenta sobre una representación metafórica, como sucede, por otra parte, con la actualización de una obra antigua por medio de decorado, trajes y accesorios. Signos de este tipo conforman el metaforizante, mientras que el metaforizado se encuentra en la realidad contemporánea, realidad significante.

Aunque aplicamos a este género de obras –literarias, plásticas, teatrales y de otro tipo– la denominación comodín de metáfora, se trata más bien de una parábola, o de lo que la retórica clásica y también la nueva retórica califican de alegoría. Por otra parte, estos términos presentan aquí una estrecha afinidad. La alegoría «entraña habitualmente varias metáforas», y «puede abarcar la totalidad de una obra» [36]. «Es un tropo por el que queremos dar a entender otra cosa de la que decimos», escribe Beda el Venerable (siglos VII-VIII); en su obra, trata la alegoría inmediatamente después de la metáfora, que hace corresponder de hecho con toda una serie de figuras (especialmente la sinécdoque y la metonimia), «en la medida en que su denominador común se fundamenta en la categoría de la «transferencia» de sentido (*translatio*)» [37]. Los autores de la *Rhétorique générale* afirman que «la alegoría, del mismo modo que la parábola y la fábula, está hecha con frecuencia de metáforas. Sin embargo, también puede construirse sobre sinécdoques particularizantes [...]». Estos autores sitúan la alegoría, la parábola y la fábula en el mismo rango: «con frecuencia son empleadas para designar [...] realidades cuya cruda expresión pueda resultar inoportuna, o que parezcan formuladas literalmente, inaccesibles al entendimiento de aquellos a quienes se dirigen» [38].

Estos últimos ejemplos, concernientes a los macrosignos, relativizan todavía más la noción de metáfora, acentuando su carácter aleatorio. Por otra parte, a lo largo de este capítulo hemos empleado el sustantivo «metáfora» con menos

---

[36] Bernard Dupriez, *Gradus*, ed. cit., págs. 30-31.

[37] Armand Strubel, «*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*», *Poétique*, 23, 1975, págs. 349.

[38] Groupe μ, *op. cit.*, pág. 137.

frecuencia que el adjetivo «metafórico» (procedimiento, modo, operación, mecanismo metafórico), el adverbio «metafóricamente» o el verbo «metaforizar» y su derivado nominal «metaforización». Se trata, en suma, del *processus* de «transferencia por sustitución analógica» mucho más que de su resultado, que es un signo o conjunto de signos, pero signo(s) transformado(s) por este mecanismo, pues presenta características particulares. ¿Signo simbólico? ¿Símbolo? A estas interrogaciones tratará de responder el capítulo siguiente.

Capítulo XIII

SÍMBOLO Y SIMBOLIZACIÓN

El término «símbolo» está presente en todas las teorías del signo, y si todo el mundo lo emplea, pocos autores han tratado de determinar con precisión el lugar que ocupa en este amplio dominio conceptual, así como su relación con otros términos. Esta herencia tan dilatada, esta universalidad del símbolo, descorazona, por no decir que paraliza, a investigadores rigurosos, cuando tratan de dar una definición. Tzvetan Todorov, en su libro anteriormente citado, *Théories du symbole*, donde sigue la trayectoria de esta noción desde la Antigüedad, no osa, a fin de cuentas, plantear su propia definición, ni responder a la noción fundamental: ¿qué es un símbolo? En *Symbolisme et interprétation*, que sigue a la obra anterior, Todorov evita la palabra «símbolo», dando preferencia a los términos «la simbólica», «lo simbólico», así como al adjetivo «simbólico» (hecho, expresión, fenómeno, situación, actividad simbólicos). «No tengo –afirma[1]– una nueva 'teoría del símbolo' [...] que proponer (tal vez a fuerza de haber leído las de otros)».

El *Diccionario* de Greimas y Courtés, admitiendo que en «las definiciones múltiples y variadas» del término *símbolo* su naturaleza de signo no queda en entredicho», advierte: «En semiótica, provisionalmente debe evitarse el empleo de este término sincrético y ambiguo» [2].

En las reflexiones siguientes, adelantaremos una definición única y restrictiva del símbolo, así como también trataremos de precisar este concepto, analizar ciertos aspectos de su funcionamiento en el dominio teatral, y delimitarlo por relación al signo y la metáfora.

---

[1] *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, pág. 21.

[2] Cfr. A. J. Greimas y J. Courtes, *Semiótica*, ed. cit., pág. 378

En el capítulo II hemos visto el lugar que reservan al símbolo algunos teóricos del signo. Advirtamos que las diferencias pueden concernir a diferentes aspectos de la dualidad signo / símbolo. Por ejemplo, para Peirce, Morris y Sebeok, el símbolo es convencional (como también para James Harris, autor del siglo XVIII), mientras que para Hegel, Saussure, Wallon y Wallis resulta más o menos motivado. El filósofo polaco Izydora Dambska ha tratado de remediar esta contradicción distinguiendo dos tipos de símbolos: signo informativo «simple», que denota por medio de una convención (lenguas naturales, lógica, ciencias exactas) y signo que resulta de una denotación compleja, cuya función semántica es debida no a una convención, sino a una metaforización (literatura, arte, mitología, sueños) [3].

Jerzy Pelc, tras pasar revista a las principales teorías semióticas del símbolo, expresa, a modo de conclusión, una opinión sensiblemente diferente:

> Aunque no todos los símbolos se basen exclusivamente en la convención, no es posible hablar de símbolo allí donde no intervienen elementos convencionales. Aunque los símbolos no sean producidos por el hombre, todo símbolo debe ser utilizado por alguien que comprende en él fenómenos de la naturaleza. Aunque todos los símbolos no sean perceptibles por los sentidos, este último tipo de símbolo es predominante. Aunque en varios símbolos los caracteres icónicos no representen ningún valor, estos mismos rasgos están presentes en otros símbolos [...]. En fin, si en cierta especie de símbolos, por ejemplo en ciencias formales, no se manifiesta ningún sentimiento, existe un buen número de símbolos de otro tipo que se encuentran expresiva y afectivamente semantizados, como sucede por ejemplo en el arte, la religión o los sueños [4].

SÍMBOLO Y/O SIGNO

La palabra griega σύμβολον significaba originariamente objeto cortado en dos partes (un trozo de cerámica, de

[3] «Symbol», *Studia Semiotyczne*, vol. 12, 1982, págs. 125-132

[4] *Wstęp do semiotyki* [Introducción a la semiótica], Warszawa, Wiedza Powszechna, 1982, pág. 173.

madera, de cera, un anillo), que partían dos personas para unirlas posteriormente en señal de reconocimiento. En todas las definiciones posteriores del término «símbolo» subsiste, de esta significación primera, la idea de dos elementos solidarios. Sin embargo, esta constante no es exclusiva del símbolo, sino que también es propia de otros conceptos como signo, metáfora, alegoría, etc., lo que explica la gran variedad de acepciones de la palabra «símbolo».

A través de esta profusión de criterios diversos hay un rasgo universal: la noción de símbolo se encuentra siempre acompañada de la de signo. Signo y símbolo se encuentran tanto en relación de oposición como en situación de continente y contenido, así como también se hallan con frecuencia sujetos a identificación e intercambio. Aristóteles, por ejmplo, no hace una distinción explícita entre «signo» y «símbolo» (por otra parte raramente utiliza esta última palabra).

De todos modos, el símbolo es indisociable del signo, lo simbólico de lo semiótico. Todorov, tan reticente a dar definiciones y fórmulas completas, escribe: «'semiótico' no me parece, pues, aceptable, sino en la medida en que es sinónimo de 'simbólico'» [5]. Esta aproximación entre lo simbólico y lo semiótico se encuentra ya en la obra de Ernest Cassirer. Bajo el título de «Lo simbólico como semiótico», Umberto Eco lo retoma en uno de los epígrafes de su obra *Semiótica y filosofía del lenguaje* [6]. Son escasos, sin embargo, los teóricos que van al encuentro de tal identificación, como hace Julia Kristeva, que opone lo semiótico a lo simbólico. No olvidemos, sin embargo, que ella lo hace desde un punto de vista psicoanalítico, y que la noción de símbolo, en psicoanálisis, es extremadamente difusa: el *Diccionario* de Greimas y Courtés habla de la «proliferación de usos» de este término, y limitándose a Freud distingue tres tipos principales de símbolo. Por su parte, Umberto Eco afirma que «los símbolos freudianos no son símbolos en sentido estricto» [7].

---

[5] *Symbolisme et interprétation*, ed. cit., pág. 16.

[6] Vid. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984. Trad. esp. de R. P., *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.

[7] *Idem*, pág. 248.

Entre los enfoques que tratan de conciliar la oposición signo/símbolo con la relación continente/contenido, podemos recordar el de Paul Ricoeur, recogido en *Le conflit des interprétations*[8]:

> Llamo símbolo a toda estructura de significación en la que un sentido directo, primario, literal, designa además otro sentido indirecto, secundario, figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero.
>
> El símbolo es un signo, y como todo signo apunta más allá del objeto y adquiere el valor del objeto; sin embargo, no todo signo es un símbolo; el símbolo rechaza en su referencialidad la doble intencionalidad: hay ante todo una intencionalidad primera o literal, que como toda intencionalidad significante supone el triunfo del signo convencional sobre el signo natural [...]; sin embargo, sobre esta primera intencionalidad se conforma una segunda intencionalidad [...]. De este modo, al contrario que los signos técnicos, perfectamente transparentes, que sólo dicen lo que quieren decir al enunciar su significado, los signos simbólicos son opacos, pues su sentido primero, literal, patente, se orienta por sí mismo y de forma analógica *hacia un segundo sentido, no expresado en otra parte, salvo en el propio signo simbólico.* En esta opacidad reside la profundidad misma del símbolo, inagotable, como trataremos de demostrar.

Umberto Eco propone un práctico medio de discernimiento: «Una clave semántica para reconocer lo simbólico podría ser la siguiente: hay símbolo cada vez que determinada secuencia de signos sugiere –más allá del significado que ya cabe asignarles sobre la base de un sistema de funciones sígnicas– la existencia de un significado indirecto»[9].

En torno al teatro

El papel del símbolo en el arte teatral puede ser considerado, históricamente, a través de la oposición símbolo *vs.*

---

[8] París, Seuil, 1969, págs. 16 y 285-286.

[9] Cfr. *Semiótica y filosofía del lenguaje*, ed. cit., pág. 244.

imitación (que desemboca, como veremos, en la dicotomía símbolo *vs.* signo). Esta oposición se encuentra en la pluma de un comentarista de Aristóteles, Ammonios Hermiae (siglo V-VI):

> La *imitación* se diferencia del *símbolo* en que se propone lograr la representación del objeto mismo con toda la exactitud posible, lo que no nos permite cambiar nada de él: de este modo, el que quisiera representar en un huecograbado la figura de Sócrates no podría decir que la semejanza o la representación fueran perfectas, si no se aprecia allí una frente calva, una nariz chata y unos ojos saltones como los tenía Sócrates. Sin embargo, el símbolo o signo (pues Aristóteles emplea ambas expresiones) está absolutamente a nuestra disposición, ya que es producto exclusivo de nuestra imaginación; de este modo, quien quiera transmitirnos la idea de dos ejércitos dispuestos a combatir, ha de elegir como símbolos el sonido de las trompetas, el silbido de las flechas que se lanzan los guerreros, como ha escrito Eurípides:
>
> *Las flechas vuelan en el aire; la trompeta, brillante,*
> *da la señal de la guerra sangrante*
>
> Así habría podido presentarnos las lanzas enfrentadas, las espadas desnudas, y otras mil imágenes [10].

Advirtamos que el filósofo griego no sólo toma su ejemplo de una obra dramática (*Las fenicias*), sino que tiene en cuenta tanto los elementos del espectáculo como los de la palabra: representaciones figurativas (accesorios) y efectos sonoros. A unos y otros califica de símbolos (término al que considera por otra parte sinónimo de signo).

Reencontramos la oposición símbolo *vs.* imitación en la obra de James Harris, aunque más bien se trata ahora de la oposición verbal *vs.* no verbal, concediendo cierta superioridad a la expresión verbal.

> La verdad es que todo medio a través del cual ofrecemos un objeto a la contemplación de alguien es, o bien derivado de

[10] *Aristotelis «De interpretatione» commentarius*, cap. 1. Trad. fr. de François Thurot, en James Harris, *Hermes ou Recherches philosophiques sur la grammaire universelle*, libro 3, cap. 3, pág. 321.

atributos naturales de tal objeto, por lo que se trataría de una imitación, o bien procedente de accidentes completamente arbitrarios, y entonces sería un símbolo.

Ahora bien, si convenimos en que los sonidos articulados no sirven para explicar los atributos naturales de la mayoría de las sustancias, y que sin embargo tales sonidos remiten a sustancias de todo tipo, se admitirá que las palabras son necesariamente símbolos, dado que no parece que puedan ser imitaciones.

Sin embargo, aquí surge una dificultad que merece cierta atención. ¿Por qué en sus relaciones ordinarias los hombres han minusvalorado las imitaciones y preferido los símbolos?, pues si el hábito y la convención son necesarios para el conocimiento de estos últimos, para reconocer las imitaciones basta, en cierta medida, una intuición natural [...]. Si quisiéramos dialogar mediante imitaciones, y no mediante símbolos, nos veríamos obligados a explicar, por sus figuras y colores, aquellos objetos cuyas figuras y colores constituyeran las características propias y distintivas; igual sucedería si los caracteres fueran sonidos: lo mismo podríamos decir de otros aspectos, pues la imitación debe variar como los objetos imitados. Se aprecian así algunas de las dificultades que nacen de este sistema de imitación.

Paralelamente, al comparar el lenguaje simbólico con este tipo de imitación, encontraremos una solución completa, una respuesta decisiva a la cuestión que acabamos de plantear, si consideramos la simplicidad del uno y la excesiva complejidad del otro: la facilidad y prontitud con que se forman las palabras, sin confunsión, sin fatiga, con una rapidez casi igual al proceso del pensamiento; y si oponemos a estas ventajas la dificultad y la lentitud de las imitaciones, y consideramos que hay objetos que no son absolutamente susceptibles de ser imitados, aunque todos puedan ser representados a través de símbolos o signos convencionales [...] [11].

Harris no hace sino confirmar la verdad de que los medios de expresión no verbales, visuales y sonoros, los que

[11] *Hermes ou Recherches philosophiques sur la grammaire universelle*, libro 3, cap. 3, trad. fr. de François Thurot, págs. 320-325. Advirtamos que un siglo antes de Harris, Molière hace decir a Pancracio, «doctor aristotélico», dirigiéndose a Sganarelo: «Decláreme, pues, su pensamiente mediante la palabra, que es el más inteligible de todos los signos» (*Le mariage forcé*, escena 4).

constituyen la especificidad del arte teatral, son más complejos y difíciles de manipular que la palabra aislada.

Resulta interesante comprobar cómo el debate sobre la legibilidad del símbolo continúa, en el siglo XX, a propósito del teatro. Tras la primera representación del «drama surrealista» de Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, el filósofo Victor Basch (que sería, a partir de 1918, titular de la cátedra de estética de la Sorbona), escribe, en su sección teatral, «que la primera condición de un drama simbólico es que la relación entre el símbolo, que es siempre un signo, y la cosa significada, sea inmediatamente discernible» [12]. «Sin embargo –responde el poeta en el prólogo a la edición de la obra-, no siempre hallamos obras notables cuyo simbolismo se preste debidamente a múltiples interpretaciones, que a veces resultan contrarias entre sí». Y concluye, en el mismo prefacio: «No hay en mi obra un símbolo que esté absolutamente claro, pero cada cual es libre de ver en ella todos los símbolos que quiera, y de descubrir miles de sentidos, como en los oráculos sibilinos».

En la obra de Bertold Brecht encontramos reflexiones interesantes sobre la oposición signo *vs.* símbolo, estimuladas por la experiencia de un creador del teatro. En las notas redactadas entre 1935 y 1942, leemos:

> Elegir signos característicos de espacios escénicos e idear símbolos son dos cosas distintas. El símbolo de una fábrica puede ser una fortaleza. Valdría para todas las fábricas y para una fábrica en concreto, e incluso podría mantenerse a lo largo de las diferentes escenas de una obra. También se puede simbolizar un único aspecto común a todas las fábricas, y hallar su expresión intemporal [...]. En cambio, los signos en que pensamos constituyen indicaciones realistas sobre el entorno en que actúan los personajes del drama, y su estudio esclarece tanto los procesos sociales en curso como aquellos que es preciso desencadenar. La representación del aspecto exterior de una fábrica constituye un testimonio más bien pobre,

[12] *Le Pays*, 15 juillet 1917. Artículo recogido en *Etudes d'esthétique dramatique* (primera serie) de Victor Basch. Sorprende la terminología saussureana del filósofo («signo», «cosa significada»), apenas un año después de la publicación del *Curso de lingüística general*.

> pues dice poco por sí mismo [...]. Las simbolizaciones que no dan lugar a ningún cambio son todavía más insustanciales y peligrosas. El arte de la abstracción debe ser manipulado por *realistas*. Sólo una arquitectura escénica que imite servilmente la naturaleza, o que en alguno de sus aspectos haga actuar la imaginación, puede engendrar una ilusión perfecta; una arquitectura simbolista es capaz de hacerlo. Hemos de establecer una gran diferencia entre los decorados simbolistas y la arquitectura escénica construida con elementos realistas, característicos de una dramaturgia no aristotélica.

Brecht describe minuciosamente la instalación de un decorado que representa, con ayuda de elementos móviles, una calle y el patio de una fábrica, y rechaza la argumentación de quienes le reprochan el carácter artificial, no realista, de un decorado así, con numerosos objetos realistas, de ocasión, si se prefiere («second hand»). El marco de una puerta, por ejemplo, tomado de un taller de chatarra, arrancado de un muro, como objeto que adquiere una experiencia social y posee una biografía, y no como construcción abstracta, que pretende representar un pasillo, y se halla desprovista de cualquier otra propiedad que la de permitir exclusivamente el paso de la gente.

Sin embargo, los letreros de los pequeños comerciantes, por ejemplo, no son verdaderos símbolos. De hecho, no necesitamos incluso ni las tiendas; pero la obra expresa la dificultad de encontrar clientes. Los letreros son como cebos: no representan las tiendas (no representan la idea de panadería o pastelería), sino los signos distintivos que indican a los clientes de la calle la existencia de un comercio especializado [15].

Dos ejemplos «ornitológicos»

Con el fin de estudiar el funcionamiento del símbolo en el teatro, nos apoyaremos en dos ejemplos del repertorio

[15] Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Paris, L'Arche, 1972, págs. 437-441. En el original alemán, estos fragmentos se titulan *Zeichen und Symbole* [Signo y símbolo].

dramático de fines del siglo XIX: *El pato salvaje* (1884) y *La gaviota* (1986).

¿Cómo funciona en la obra de Ibsen el símbolo «pato salvaje»? Las dos palabras del título (o en noruego la palabra compuesta *Vildanden*) pertenecen al texto escrito de la obra; no son pronunciadas, como título, durante la representación; se trata de un signo lingüístico que el espectador virtual percibe en el cartel o en el programa. Sólo progresivamente el público tomará conciencia del valor simbólico de este signo.

La primera alusión a su carácter simbólico aparece hacia la mitad del acto I, en boca del industrial Werle, cuando dice a su hijo Gregorio: «Hay personas que se hunden hasta el fondo en cuanto tienen un par de perdigones en el cuerpo, y no vuelven a salir a la superficie» [11]. Sin embargo, el sentido de esta declaración no resultará claro hasta más adelante; momentáneamente corre el riesgo de pasar desapercibida ante el espectador.

En el acto II el pato salvaje es anunciado por el pronombre «él» («Mira, mira, todos están durmiendo y él se ha acostado en el cesto», tal como constata el viejo Ekdal, mirando por la puerta de la buhardilla; poco después, interrogado por su hijo Hjalmar –«¿Estuviste fisgando allá esta noche?»–, responde: «Ya lo creo. Se ha metido en el cesto», lo que suscita a su vez una réplica de Hjalmar: «Eso es que ya empieza a acostumbrarse»), y mediante locuciones como «lo», («hay que enseñárselo», «tiene que verlo», como insiste Ekdal en presencia del amigo de su hijo, Gregorio Werlé). En fin, el vocablo queda, por el momento, desprovisto de sentido. Sin embargo, se trata de una cascada: las palabras «pato salvaje» o simplemente «pato» se pronuncian doce veces durante dos minutos. Sólo ahora, cuando se cuenta a Gregorio la historia del pato que su padre intentó cazar, se encuentra explicación a la misteriosa frase del acto anterior:

> EKDAL: – Estaba cazando desde una lancha, ¿sabe? Disparó... Pero como su padre tiene tan mala vista... Bueno, el caso es que no hizo más que inutilizarlo.

[11] Trad. esp. de Else Wasteson, *El pato salvaje*, Madrid, Aguilar, acto I, pág. 137.

GREGORIO: – ¿Algunos perdigones en el cuerpo?

HJALMAR: – Sí; dos o tres.

HEDVIGE: – Eso es; y debajo del ala, de manera que ya no podía volar.

GREGORIO: – Y entonces se zambulló en el agua, ¿no?

EKDAL: (*Adormilado, con la voz pastosa*). – Naturalmente, los patos salvajes siempre hacen lo mismo. Se van al fondo, amigo, lo más hondo que pueden. Se agarran con el pico a las algas y a todas las zarandajas que se encuentran en el fondo, y no vuelven más a la superficie.

GREGORIO: – Pero, teniente, su pato salvaje sí que volvió a la superficie...

EKDAL: – Es que su padre tenía un perro extraordinariamente listo. Y ese perro se zambulló detrás del pato y lo sacó a la superficie [15].

Advirtamos que, en esta escena, sólo los personajes de la obra, y no el público, contemplan el ave herida a través de la puerta que conduce al desván. El papel simbólico del pato salvaje se pone de manifiesto en las reflexiones siguientes:

GREGORIO: –Y ahora, ¿es verdaderamente feliz en vuestra buhardilla?

HJALMAR: –Sí, amigo; no sabes bien lo feliz que es... ¡Ha engordado y todo! Bueno; la verdad es que lleva aquí tanto tiempo metido, que debe de haber olvidado su verdadera vida salvaje que es lo principal...

GREGORIO: – Tienes mucha razón. Únicamente te aconsejo que tengas cuidado de que no vea nunca ni cielo ni mar [16].

En el acto III, cuando la joven Hedwige dice a Gregorio «ahora puede usted ver el pato salvaje», él le responde «precisamente es lo que estoy haciendo», y describe con detalle el estado del ala herida, mediante locuciones meramente informativas, destinadas a espectadores que no lo han visto nunca. En fin, en el acto V, cuando se trata de matar al pato, el tiro en la buhardilla anuncia el suicidio de Hedwige.

Simbolizando la relación entre los principales personajes de la obra, el pato salvaje es el más próximo a Hjalmar. En

[15] Trad. esp. cit., acto II, págs. 165-166.

[16] Trad. esp. cit., acto II, págs. 166-167.

boca de Gregorio se encuentra la declaración más explícita, al hacer alusión al pato en el acto II: «Si pudiese elegir me gustaría ser [...] un perro muy inteligente, uno de esos perros que se zambullen tras los patos salvajes cuando estos se hunden y se agarran a las algas que crecen en el cieno». Hjalmar replica: «Francamente, Gregorio, no comprendo una palabra de las que estás diciendo». Y, tras la partida, cuando Gina dice «¡Qué cosas más raras se le ocurren! Mira que decir que le gustaría ser un perro...», su hija responde: «Creo que Gregorio pensaba en otra cosa cuando decía eso [...]. Parecía que hablaba con segunda intención todo el tiempo». Sin embargo, sólo en el acto III Gregorio dirige a Hjalmar esta observación: «¿sabes que me parece que hay algo en ti de pato salvaje? [...]. Te has hundido y te agarras a las algas del fondo. Y reitera en el acto IV: «Hay en ti mucho de pato salvaje, Hjalmar».

El valor simbólico del pato salvaje, valor polisémico, es evidente. No obstante, este símbolo, en la obra de Ibsen, se manifiesta sobre todo bajo formas verbales. También está referido por los desplazamientos, actitudes y gestos de los personajes que se supone han visto al pato salvaje. Una sola vez, casi al final de la obra, es referido por los efectos sonoros: «¿Qué es eso? Me parece que el pato salvaje está graznando», dice Gregorio, y Hjalmar confirma: «Es verdad, grazna. Es que mi padre está en el desván». (Manifestaciones de este tipo muestran muy bien la «intercambiabilidad» o «mobilidad» de los signos.) No obstante, este signo no será mostrado al público, no será «materializado» bajo formas visibles, hasta el final. Signo simbólico que resultará extra-escénico.

Una circunstancia diferente se manifiesta en otra obra de título «ornitológico», *La gaviota*, de Chéjov, escrita doce años después de *El pato salvaje*.

Hay dos personajes que se identifican con este pájaro lacustre, en primer lugar Nina Zarechnaia («Y yo me siento atraída hacia aquí, hacia el lago, lo mismo que una gaviota», acto I) [17], y después Treplev. En el acto II Treplev apa-

[17] Trad. esp. de Isabel Vicente, *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*, Madrid, Cátedra, 1994.

rece ostentando un fusil y una gaviota muerta, que deja a los pies de Nina: «He tenido la vilantez de matar hoy a esta gaviota», y «después de una pausa», «pronto terminaré conmigo de la misma manera». Palabras premonitorias que Nina no quiere comprender: «Últimamente se ha vuelto irascible, se expresa de modo incomprensible, por símbolos. Y, al parecer, también esta gaviota es un símbolo; pero, dispénseme, no entiendo...» La gaviota es calificada aquí de símbolo, y no sólo verbal, pues se encuentra materializado, presente ante los espectadores desde el comienzo. Al final del mismo acto, este símbolo inspira al escritor Trigorin el argumento de una novela:

> El argumento de un pequeño relato. Una jovencita parecida a usted vive desde niña junto a un lago. Ama el lago como si fuera una gaviota, y como una gaviota es feliz y libre. Pero llegó fortuitamente un hombre y, a falta de otro quehacer, la destruyó igual que han destruido a esta gaviota.

En el acto III, Trigorin recuerda a Nina: «Hace una semana [...]. Por cierto, había una gaviota blanca sobre el banco...». Y en el acto IV, Treplev revela a Dorn que Nina firmaba en sus cartas «Gaviota»; poco después, ella misma dirá: «Soy una gaviota», y tomará la frase añadiendo: «¿Se acuerda de la gaviota que mató usted? Llegó un hombre fortuitamente, la vio y, a falta de otro quehacer, le quitó la vida [...]. El tema para un pequeño relato», palabras pronunciadas por Trigorin dos años antes.

Otro punto esencial en el funcionamiento del símbolo «gaviota» corresponde a su segunda materialización (acto IV).

> CHAMRAEV (*A Trigorin*). –Por cierto, Boris Alexéievich: hemos conservado aquel objeto suyo.
>
> TRIGORIN. –¿Qué objeto?
>
> CHAMRAEV. –La gaviota que mató un día Konstantin Gavrílich y usted mandó disecar.
>
> TRIGORIN. –No me acuerdo. (*Después de pensar un poco*). ¡No me acuerdo!

Minutos después, Chamraev conduce al escritor a un armario del que extrae una gaviota disecada: «Aquí está el

objeto del que le hablaba antes [...]. Como usted lo encargó». Trigorin, «mirando a la gaviota», persiste en su incapacidad de recordarla: «No me acuerdo». Palabras pronunciadas justo antes del disparo que, entre bastidores, anuncia el suicidio de Treplev.

Como elementos simbólicos en obras de teatro, las aves no son un fenómeno infrecuente, incluso desde el título, pues baste recordar *Los pájaros*, de Aristófanes, o *El pájaro azul*, de Maeterlinck, obra representativa, como su autor, del movimiento simbolista. (Se trata de diferentes tipos de pájaros, pues en la comedia ateniense son más bien alegóricos, mientras que el mágico *pájaro azul* está más próximo a la parábola.) Hemos escogido, para nuestro análisis, las obras de Ibsen y Chéjov, precisamente porque fueron creadas en un momento en que el teatro europeo oscilaba entre el naturalismo y el simbolismo.

Hay, sin embargo, diferencias entre ambas obras, en lo que concierne al procedimiento de simbolización.

Al contrario de lo que sucede con el pato salvaje, símbolo esencialmente verbal, la gaviota es visible al público, y bajo dos formas diferentes: muerta y disecada. (Por otra parte, esta última forma es susceptible de llamar la atención de los espectadores desde el comienzo del acto IV, si tal es la voluntad del director de escena, pues basta que el armario tenga puertas de cristal, o que la gaviota se encuentre encima del armario y no dentro de él.)

Otra muestra de que la atención se desplaza de lo verbal a lo objetual, la constituye el hecho de que en la obra de Chejov la palabra «gaviota» aparece veintitrés veces (siete de ellas en las acotaciones), mientras que, en el drama del noruego, «pato salvaje» aparece cincuenta y seis veces.

Sin embargo, la diferencia principal entre las dos obras reside en la estructura que rige el funcionamiento del símbolo. Utilizando los términos simbolizante-simbolizado (por analogía a las parejas significante-significado y metaforizante-metaforizado), diremos que, en la obra de Ibsen, el orden es el siguiente: lo simbolizado en general («hombres que se hunden hasta el fondo», «perdigones en el cuerpo») → lo simbolizante (pato salvaje) → lo simbolizado indivi-

dualmente (Hjalmar); mientras que en la obra de Chéjov la estructura resulta más compleja: → lo simbolizado individualmente 1 (Nina) → el simbolizante primero (gaviota muerta) → lo simbolizado 2 (premonición de Treplev) → el simbolizante segundo (gaviota disecada) → lo simbolizado 2 *bis* (muerte de Treplev).

¿Símbolo o metáfora?

Cuando se estudia este tipo de fenómenos, a veces uno se queda perplejo: ¿se trata de un símbolo o de una metáfora?, ¿cuál es la diferencia entre uno y otro? Patrice Pavis, en su comentario de la obra de Chéjov [18], parece dudar entre ambas.

> La metáfora de la gaviota, pájaro libre al que se le ha dado muerte sin razón, no remite a un simbolismo universal y abstracto, sino que designa, bien directamente a personajes que allí mismo se identifican (Treplev, Nina), bien al objeto del inacabado relato de Trigorin, e incluso, por carambola, a la propia obra, en su búsqueda generalizada de una significación. No deberíamos, pues, tomar esta gaviota como un pato salvaje, al estilo ibseniano, porque en este último el símbolo no se explicita nunca, se aplica a un solo personaje y se reduce a un sentido parabólico [...]. Como símbolo-título de la obra, es también la metáfora viva de la búsqueda incesante de sentido [...]; es el juego enigmático del texto sobre sí mismo, un juego metatextual que intriga y motiva al lector.

Para salir de este dilema –metáfora o símbolo–, trataremos de analizar el funcionamiento de un signo en su calidad simbolizante.

Un objeto de cualquier material –plástico, cartón-piedra, madera, trapo– representa un pájaro: signo de la gaviota. Este último simboliza uno de los personajes de la obra; este

---

[18] Vid. *La Mouette* de Chéjov, en la traducción francesa de Antoine Vitez, Actes Sud, Livre de Poche, 1985, con notas y comentarios de Patrice Pavis

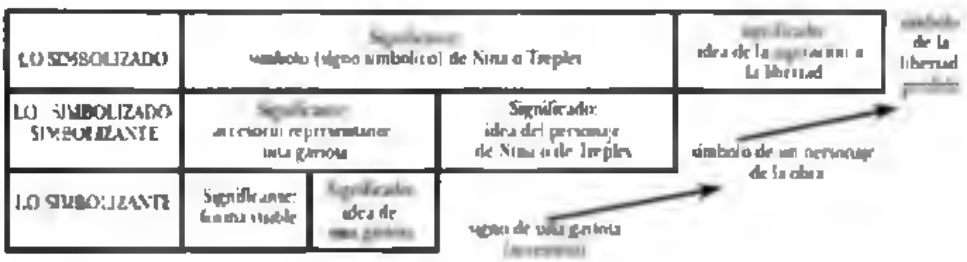
personaje es, pues, lo simbolizado. Sin embargo, el mismo personaje-signo se convierte en lo simbolizante cuando representa una idea abstracta, un estado mental que es, a su vez, lo simbolizado.

Para hacer este esquema más comprensible, nos limitaremos a un único aspecto de la significación del símbolo, que, como es habitual, manifiesta otros varios. Paralelamente, ponemos entre paréntesis el referente (*La gaviota* ha sido considerada desde este punto de vista en el capítulo VIII, 3). Al poner de manifiesto la distinción significante-significado es posible visualizar los encadenamientos entre los sucesivos niveles del funcionamiento del signo como símbolo [19].

El accesorio teatral «gaviota» no es una metáfora de la gaviota (como lo sería, por ejemplo, una expresión poética para designar este pájaro); es un signo de la gaviota, a la que sustituye materialmente. Sin embargo, en un nivel superior, constituye un signo en segundo grado, al simbolizar a un personaje. Podríamos decir que alcanza este estatuto por metaforización del signo inicial, el del primer grado. Un nuevo proceso de metaforización lo elevaría a un tercer nivel: el de idea abstracta. (Como hemos indicado en el capítulo anterior, es preferible emplear el concepto de metaforización antes que acudir al término «metáfora».) El resultado de este proceso será el símbolo o el signo simbólico.

---

[19] «El escalonamiento del significante y del significado constituye el símbolo», escribe Roland Barthes en un artículo de 1962 recogido en sus *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pág. 207. Trad. esp.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, 1977. En sus *Eléments de sémiologie* (1964), calificaría a este procedimiento de connotación. Trad. esp.: *Elementos de semiología*, Madrid, Comunicación, 1971. Michel Le Guern, en su obra sobre la metáfora (*Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, pág. 40; trad. esp.: *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 45), constata que «hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado». He aquí una de las definiciones (*B*) de símbolo dada por el *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de André Lalande (8ª ed., 1960): «Sistema continuado de términos, de los cuales cada uno representa un elemento de otro sistema».



Evidentemente, un símbolo puede ser a la vez símbolo y metáfora. Cuando Nina, como recuerda Treplev, firma en sus cartas «Gaviota», o cuando dice «soy una gaviota... No, no es eso lo que quiero decir», hace un uso metafórico de esta palabra; es una metáfora verbal, y al mismo tiempo un símbolo [20].

El filósofo americano Nelson Goodman proporciona un ejemplo un tanto banal del paso de la metáfora visual al símbolo: «La imagen de Churchill como bulldog es metafórica, y puede constituir el símbolo que ejemplifique la imagen y explique la cualidad de bulldog que se le atribuye a través de ella» [21].

La interdependencia de la metáfora y el símbolo ha preocupado a la mayor parte de los teóricos de uno y otro concepto. Hedwing Konrad, autor de la obra *Étude sur la métaphore* (publicado por vez primera en 1939), ve así las cosas:

> En la metáfora, el término transpuesto es [...] el representante más preciso de un atributo. Sin embargo, el símbolo de este atributo no tiene necesariamente función metafórica; en su uso metafórico, el nombre «león», por ejemplo, no está empleado en sentido de grandeza, de fuerza, en general, sino sólo como ser poderoso; en este caso, como en otros, la metáfora puede transformarse en símbolo, y «león» se convertirá en sinónimo de poder. Del mismo modo, la palabra «montaña», empleada metafóricamente, podrá servir para determinar un ser majestuoso y superior respecto a otros hombres. Podríamos comparar el genio a una montaña, pero a fuerza de atribuir a

[20] Desde una óptica más amplia, Eli Rozik ha estudiado la gaviota como motivo en la obra de Chéjov, en un interesante trabajo titulado «The interpretative Function of the «seagull» motif in *The Seagull* », *Assaph. Studies in the Theatre*, Section C, Tel Aviv University, 4, 1988, págs. 55-81.

[21] *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett, 1976, pág. 89.

> la montaña el mismo atributo, éste acabará por convertirse en símbolo para nosotros, y un paisaje de altas montañas podría evocar en nosotros la imagen de majestuosidad y grandeza en general [...]. Si una metáfora se emplea de forma recurrente, la asociación entre ambos objetos puede llegar a ser natural, y entonces el objeto representado por el término metafórico se convertirá en símbolo del objeto que el mismo término designa en su significación transpuesta.

Hedwing Konrad amplía su reflexión aplicándola a «la evolución del gran poeta de la metáfora», Goethe:

> Las primeras obras de este poeta dan testimonio de una gran abundancia de metáforas, mientras que en sus últimas obras constatamos una preferencia por el símbolo. Esto se explica fácilmente: los poetas crean, en su juventud, relaciones nuevas entre todas las cosas; después, estas relaciones se fijan poco a poco en su mente, de modo que los objetos se convierten en su imaginación en símbolos de aquéllas[22].

En la configuración del símbolo, hay que añadir un estadio suplementario cuando se trata de la simbolización (o metaforización) de un símbolo ya existente; procedimiento que podemos calificar de meta-simbolización, y que se relaciona, en lo que se refiere al arte teatral, con el metateatro. El caso más sugestivo de una superestructura simbólica de tales características lo constituye la última obra de Tadeusz Kantor, *Nunca volveré allí*[23] (1988), una especie de testamento del artista. La obra teatral está impregnada de símbolos personales (el padre, soldado deportado; el tío cura, el judío Szmul de Wielopol; las ametralladoras...), que resultan activados junto con personajes de creaciones anteriores, inspirados en obras de Stanisław Ignacy Witkiewicz, *La Poule d'eau* y *Les Mignons et les guenons*. Kantor comenta en un poema su nuevo reencuentro con los personajes simbólicos.

---

[22] *Étude sur la métaphore*, Paris, Vrin, 1958 (2ª ed.), págs. 151-153.

[23] *Je n'y reviendrai jamais* [Nunca volveré allí]. Añado, o más bien restablezco, en la traducción francesa, el adverbio *-że* [allí], que figura en el título polaco de la obra de Kantor y que ha sido omitido en la versión francesa.

Caminé durante mucho tiempo [...].
Noches enteras
sin sueño.
Iba a una cita,
no sabía con quién, si de hombres o fantasmas.
Decir que he empleado numerosos años
en crearlos
habría sido decir demasiado.
Les he dado vida, y a su vez,
ellos me han dado la suya.
No han sido dóciles, ni obedientes.
Me han acompañado durante mucho tiempo
para ir abandonándome, poco a poco, en nuestras paradas
por diversos caminos.
Y he aquí que hemos de vernos de nuevo en el presente.
Si esto se produjera una última vez más,
como en una fiesta de difuntos...,
volvería a verlos, una vez más,
después de tantos años.

Asistimos aquí a un desfile de viejos símbolos que desempeñan un papel simbólico en un nuevo contexto dramático y escénico. El propio Kantor, presente física, aunque marginalmente, en sus espectáculos anteriores, hace su aparición, en *Nunca volveré allí*, como personaje central. En el programa de la representación, Ugo Volli escribe: «Kantor asume, en su papel demiúrgico, mas con un rostro impotente ante el curso inexorable de la representación, el símbolo de verdugo y de víctima, de narrador y de personaje».

La meta-simbolización puede manifestarse en el nivel de la obra dramática misma, como sucede por ejemplo con las innumerables refundiciones del tema de Hamlet [24], o bien *Kean*, de Jean-Paul Sartre, donde el personaje Otelo, símbolo de los celos, es interpretado en el escenario (teatro en el teatro) por el célebre actor inglés: metaforización que consiste en una transferencia de la ficción teatral a la situación personal de Kean, y que crea un símbolo doblemente potenciado.

Tornemos a la cuestión planteada en el título de este epígrafe: ¿símbolo o metáfora?

---

[24] Vid. a este respecto Tadeusz Kowzan, *«Hamlet» ou le miroir du monde*, Paris, Editions Universitaires, 1991.

Allí donde hay metáfora hay necesariamente *dos* signos (o conjuntos de signos) distintos. El símbolo es *un* signo (o conjunto de signos) que funciona en diferentes niveles. De un lado, hay dualidad material, de otro, unidad material. La metaforización se obtiene por transferencia analógica de un signo a otro, la simbolización es la transferencia que se efectúa de un nivel a otro, de un grado a otro del signo. Podríamos concluir en que la metáfora es inter-sémica mientras que el símbolo es intra-sémico.

Como hemos visto en el capítulo anterior, la metáfora es un tropo, una figura retórica. Desde un punto de vista semiológico, no constituye una especie, un tipo, o una categoría de signos. Es un procedimiento dinamizante –de ahí nuestra preferencia por el término «metaforización»– que confiere al signo una dimensión suplementaria, que lo convierte en símbolo. Sería posible explicar este proceso por la ecuación siguiente: signo + metaforización = símbolo. ¿Podría afirmarse que todo signo metaforizado se convierte en símbolo? Sin llegar a una generalización excesiva, nos contentaremos con sugerir la siguiente formulación: el símbolo es un signo metaforizado.

Otra cuestión que se ha apuntado al comienzo de este capítulo, y que merece una respuesta desde el punto de vista de nuestras actuales consideraciones, es la siguiente: ¿un símbolo es necesariamente convencional? Algunos teóricos consideran que la convencionalidad es un criterio que permite distinguir el símbolo de otros fenómenos de la misma familia, especialmente la metáfora. Me parece que un símbolo puede ser tanto convencional como no convencional. Frente al inmenso dominio de símbolos personales, individuales, en el teatro los hay poco convencionales, nada convencionales y otros que pueden llegar a ser convencionales. Es el caso, por ejemplo, del pato salvaje, en el drama de Ibsen (la expresión metafórica «pato patizambo», incluso aunque pueda sugerir connotaciones satisfactorias, no existe en todas las lenguas), y sobre todo de la gaviota, en el caso de Chéjov, pues podríamos preguntarnos si esta pieza, hoy universalmente conocida, ha contribuido a hacer más convencional el símbolo «gaviota».

Por el contrario, un águila que dominara tal decorado teatral, sería un símbolo fuertemente convencional cuando

representara (o simbolizara) el poder del estado. La forma de este emblema heráldico es incluso capaz de indicar la época y el país: águila romana, águila napoleónica, águila negra con dos cabezas, del imperio de los Hausburgo; águila blanca, sin corona, de la dinastía polaca de los Piast, o coronada, de la dinastía de los Jagellones, etc. Es símbolo convencional (lo que no impide su ambivalencia) hasta en el título de una obra de teatro: *L'aigle à deux têtes* de Jean Cocteau («La primera vez que mi padre mató un águila –dice la Reina–, no podía creer que no tuviera dos cabezas, como en nuestro escudo de armas», acto II, escena 5).

En capítulos anteriores nos hemos referido a la polivalencia y movilidad de los signos. Por lo que respecta al símbolo, Ferdinand de Saussure nos proporciona una reflexión concerniente a su difusión en la vida social y en el mito. Hemos visto el lugar impreciso y dudoso del símbolo en el *Curso de lingüística general*. Sin embargo, existe un texto manuscrito de Saussure en el que aplica esta noción al estudio de un tema literario o dramático. He aquí unas notas que redactó al preparar su curso universitario sobre los *Nibelungen*, en 1904:

> –La leyenda se compone de una serie de símbolos cuyo sentido hay que precisar.
>
> –Estos símbolos se encuentran sin duda sometidos a las mismas vicisitudes y leyes que cualesquiera otras series de símbolos, como por ejemplo los símbolos que constituyen las palabras del lenguaje.
>
> –Todos ellos forman parte de la *semiología* [...].
>
> –Desde el momento en que un símbolo se convierte en tal, su identidad nunca puede ser fijada, pues se entrega a una masa social que determina su valor en cada momento [...]. *Todo símbolo*, una vez puesto en circulación –bien es cierto que ningún símbolo existe a menos que sea puesto en circulación– está, desde ese mismo instante, en absoluta incapacidad de declarar cuál será su identidad en el instante siguiente.
>
> –Desde este carácter general abordamos la cuestión de cualquier leyenda, ya que cada uno de los personajes constituye un símbolo en el que es posible ver variaciones [...]: a) nombre, b) posición frente a otros, c) carácter, d) función, actos; si un nombre se altera, puede suceder que parte de las acciones se alteren, y a la inversa, o que el drama

cambie por completo a causa de una transformación de este tipo [25].

Simbolismo

El concepto de símbolo hizo su entrada en la literatura y las artes figurativas hacia fines del siglo XIX. El movimiento simbolista, en Francia y otros lugares, se sirvió en sus manifestaciones de los términos «signo» y «símbolo». Descubrir mediante símbolos el objeto en sí era uno de los objetivos planteados por los poetas simbolistas: las sensaciones no son sino signos de ideas; la labor del poeta consiste en agrupar tales sensaciones por su afinidad, y formar síntesis, símbolos, etc. La palabra símbolo aparecía por la misma época en la pluma de pintores y críticos de arte.

Evidentemente, no es necesario esperar a fines del siglo XIX para que el simbolismo se manifieste en la literatura y en el arte. La literatura mística, la poesía barroca y la lírica romántica se encuentran intensamente determinadas por la idea de lo simbólico. En cuanto a la pintura, la arquitectura y la escultura, la simbología ha desempeñado un papel de primer orden, desde la Edad Media, en el tratamiento de temas religiosos y profanos. La literatura y la pintura simbolistas se asocian, desde fines del siglo XVIII, en la sorprendente obra de William Blake, y desde mediados del siglo XIX, en la actividad de los artistas y poetas prerrafaelistas.

Por lo que respecta al dominio teatral, la corriente simbolista se impone tanto en la literatura dramática como en el arte de la puesta en escena. Jacques Robichez, que ha dedicado un amplio capítulo de su obra [26], hoy clásica, a las «Doctrinas y programas simbolistas (1891-1893)», escribe:

> El poeta simbolista no va del sentido al signo, sino más bien del signo al sentido. No se puede concebir el sentido

[25] Cita tomada de las «Notes biographiques et critiques sur F. de Saussure», en la edición del *Cours de linguistique générale* de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1985, pág. 348.

[26] *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris, L'Arche, 1957 (reimpresión, 1972, pág. 182).

> como algo previamente dado. Es el resultado de un esfuerzo, el precio de una búsqueda [...].
>
> Se aprecia ahora en qué vertiente se inscribe una interpretación desafortunada del Simbolismo. Que el teatro simbolista sea múltiple, rico en profundidades sucesivas, capaz de despertar con una sola palabra diferentes reacciones en diferentes espectadores, es una ambición legítima, que podría guiarnos hacia obras claves, y que tanto Maeterlinck como Ibsen declararon manifiestamente. Sin embargo, que la palabra sea laboriosamente buscada para vestir artificiosamente una idea, que el dramaturgo haga de una verdad una belleza accesible a los sentidos, es algo que un verdadero poeta no sabría admitir, algo que sólo podría conducir a dramas irrepresentables o incluso ilegibles. Ni Ibsen ni Maeterlinck son estos dialécticos en busca de imágenes, estos hacedores de alegorías que nos sugiere el análisis de un Mauclair; son artistas obsesionados por el grito o el gesto que, desde el primer momento, han entendido, han visto, antes de sospechar su sentido, antes de descubrir en él el elemento activo de una síntesis.

Jacques Robichez insiste en la distinción entre símbolo y alegoría, fustigando la confusión en que incurren ciertos críticos de la época.

Paralelamente, Todorov toma la distinción símbolo / alegoría como punto de partida de sus reflexiones sobre la poesía y el teatro simbolistas, reprochándoles el abuso de «vacíos» semánticos, de querer «simbolizar más que significar»:

> Además, la simbolización no debe tener un objeto preciso: de ahí que el símbolo sea precisamente superior a la alegoría. Maeterlinck, que asume muy bien la conocida distinción romántica, ilustra el ideal simbolista. Ya hemos visto cuántos «índices», numerosos y recurrentes, estimulan la interpretación de su obra: repeticiones en medio de réplicas y entre escenas, monotonía narrativa de discursos y secuencias, discontinuidad; desmesurada e intencional atención hacia aspectos insignificantes, de los que se dice, para justificarlos, que sin duda han de tener sentido desde algún punto de vista. Sin embargo, este sentido nunca resulta definitivamente precisado.

Todorov proporciona ejemplos procedentes de *Pelléas et Mélisande*, y advierte:

> Este intercambio de informaciones [...] no tiene ninguna justificación narrativa; sin embargo, precisamente por esta razón, el espectador considera que tiene una: la «simbólica». Llegados aquí, a menos que se trate de códigos externos preestablecidos, el espectador no percibe de la obra ninguna determinación precisa. Podríamos preguntarnos si el gran éxito que tuvieron en su época estas obras, y su olvido posterior, que resulta en nuestros días igualmente impresionante, no está relacionado con esta cualidad misma de la escritura simbolista, que implica una complicidad del lector/oyente, quien debe suplir constantemente los sentidos que faltan, y aprovechar las palabras en toda su resonancia; es algo que el lector de otra época, que no se comunica bajo las mismas circunstancias, no puede hacer; el texto fracasa, al no contar con una recepción como la antiguamente solicitada [27].

Me parece que el incumplimiento de la estructura jerarquizada del símbolo (presentada en el esquema que reproducimos más arriba), la desaparición de este nivel básico que constituye el signo visible y/o audible, la tendencia a crear símbolos que no sean ante todo signos (incluso plurivalentes), el rechazo a ir «del signo al sentido» (como dice Robichez), son causa del fracaso de ciertas obras simbolistas, fracaso que se acentúa con el tiempo. El desarrollo del simbolismo en las artes, así como la aplicación de términos como «símbolo», «simbólico», a fenómenos literarios y artísticos de lo más diverso, no han contribuido a clarificar estos conceptos, y menos aún a elucidar la distinción entre símbolo y signo.

En cuanto a la puesta en escena, Jean-Jacques Roubine subraya la importancia del simbolismo en «el redescubrimiento de la teatralidad», especialmente en la pintura de los decorados, una nueva concepción del color, del uso de la luz y de las formas. Para los simbolistas,

> el signo teatral debe sugerir, hacer soñar, suscitar una participación imaginaria del espectador... Si renunciáramos a la exactitud mimética de la representación naturalista, no conservaríamos de ella sino cierta dimensión *significante*, necesaria a la estructuración misma de esta nueva relación que

[27] *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, págs. 83-84.

pretendemos establecer entre el espectador y la representación [...] [28].

Omne symbolum de signo

Volvamos, para terminar, a la cuestión ¿signo o símbolo?, sirviéndonos de algunos ejemplos.

– Las paredes del salón del acto III de *Tartufo*, en la puesta en escena de Roger Planchon (1973-1974), están llenas de cuadros: *El sacrificio de Isaac*, de Canavaggio, *La matanza de los Inocentes*, de Guido Reni. El decorado presenta obras de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, remite a episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, y adquiere igualmente valor simbólico: simboliza a Orgón sacrificando a sus hijos, Mariana (entregada a Tartufo) y Damis (privado de sucesión).

– A lo largo de otra de las representaciones, la columna situada verticalmente en el centro de la escena no cesa de inclinarse, imperceptiblemente, para encontrarse en el suelo al final de la obra: símbolo de un elemento arquitectónico, se convierte en símbolo de degradación de la situación y de decadencia de los personajes.

– En *La Madre*, de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, todos los personajes muestran rostros de una «blancura absolutamente cadavérica, sin sombra de color, labios negros, mejillas ennegrecidas». Signos de maquillaje que simbolizan su carácter vampirista [29], al igual que los cabellos rojos simbolizan, en las obras de Witkiewicz, y en muchas otras obras literarias, la presencia de mujeres demoníacas[30].

---

[28] *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, PUF, 1980, págs. 33-34.

[29] Lech Sokól califica *La Madre* de «tratado de vampiros». Entre otros aspectos, descubre relaciones entre la obra de Witkiewicz y el teatro de Ibsen (*Les Revenants*) y de Strindberg (*La sonata de los espectros*): *Groteska w teatrze Stanislawa Ignacego Witkiewicza*, Wroclaw-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1973, págs. 112-122.

[30] Es simbología muy antigua, pues «el rojo evoca el fuego infernal devorador, los delirios de la lujuria, la pasión del deseo, que consumen al ser físico y espiritual» (Jean Chévalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, ed. revisada y aumentada, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982, 1988, pág. 834.

– Los movimientos rígidos y mecánicos del actor, signos gestuales, remiten a un autómata, pero simbolizan al mismo tiempo un determinado carácter en el personaje.

– El ruido «tic-tac» revela la marcha de un reloj invisible, a través del cual se simboliza el paso del tiempo.

Signos pictóricos o arquitectónicos, signos de maquillaje o peinado, signos gestuales o sonoros, todos ellos forman parte de un espectáculo teatral en el que adquieren un papel simbólico.

Con el fin de resumir la situación del símbolo en el teatro (y también en otros dominios), podemos acudir a las breves formulaciones siguientes:

1. Todo símbolo es un signo, pero no todos los signos son símbolos. La relación símbolo/signo es una relación especie/género.
2. El símbolo es un signo cuya estructura comporta dos o más niveles.
3. El estatuto de símbolo se obtiene por la metaforización del signo.
4. La estructura del símbolo es siempre abierta (no es el caso del signo, cuya estructura permance con frecuencia cerrada): el símbolo es legible, es decir, interpretable, en diferentes niveles[31].

De este modo, el adagio *omne symbolum de symbolo* debería transformarse en *omne symbolum de signo*, lo que nos permitiría emplear el término «signo simbólico» como sinónimo de «símbolo», «signos simbólicos», al tratarse de una subclase de signos.

Si el símbolo es sólo una especie por relación al género «signo», y si dispone de un lugar cuantitativamente más restrigido, ocupa, en cambio, la parte más alta de la escala o pirámide «cualitativa», lo que quiere decir que constituye una especie de signo más complejo, más rico, más sofisticado, más elaborado que los demás.

---

[31] «Todo símbolo es susceptible de al menos dos interpretaciones opuestas, que deben unirse mediante la obtención de su sentido completo» (Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1975, pág. 13.

Capítulo XIV

VALOR ESTÉTICO Y VALOR AFECTIVO DEL SIGNO

La definición extensiva del signo, «algo que está para alguien en lugar de otra cosa», evita limitar este concepto, así como las manifestaciones sémicas que comprende, a la función exclusiva de la significación. El campo queda libre para otros aspectos del signo. Significar *¿qué?*, pero también significar *¿cómo?* La cuestión se plantea sobre todo en el dominio artístico, en el sentido amplio del término, donde el margen de libertad expresiva es de gran amplitud.

Algunos ejemplos

Tomemos, en primer lugar, el signo lingüístico más simple. Una palabra o un enunciado, desde el momento en que es expresado por un emisor difícilmente puede reducirse a una mera función semántica. Independientemente de tal o cual valor estético o afectivo con el que el emisor quiere completar o acompañar su mensaje, el timbre de su voz, signo natural, sitúa al oyente ante un fenómeno sémico asociado a un cierto valor estético y/o afectivo [1]. Ciertamente,

---

[1] Entre los tres términos posibles –afectivo, emotivo y emocional–, doy aquí preferencia al primero, por su relación con estados elementales. «Emotivo» se aplica más bien «a una reacción afectiva de intensidad bastante grande», a sentimientos complejos, y «emocional» a «la emoción como proceso crítico» (Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie*, 4ª ed., Paris, PUF, 1968). En cambio, la palabra *afectivo* «designa el carácter genérico del placer, del dolor, y de las emociones, a las que nos referimos con frecuencia bajo la común denominación de 'estados afectivos'», dice el *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de André Lalande (12ª ed., 1976), con esta advertencia: «Término muy útil en filosofía; tuvo en otro tiempo el sentido de afectuoso, que en nuestros días se encuentra completamente sobrepasado». Advirtamos que el término «afectivo» se utiliza

en conformidad con nuestro modelo semiótico, y como hemos hecho en desarrollos anteriores, conviene distinguir el punto de vista del emisor del del receptor-intérprete: el valor estético y el valor afectivo de una palabra pueden ser intencionales sin ser percibidos como tales por el oyente, y también pueden llegar a impresionar sin que así lo haya previsto el hablante. La voz de María Casares contiene ambos valores en cuestión, independientemente de su voluntad; al director de escena corresponde explotarlos en función del personaje, de «artificializar» el signo natural que constituye el timbre de voz de la actriz, en un determinado momento de su carrera.

«Hay una sola posibilidad de escribir 'sí', y cien posibilidades de pronunciarlo». Esta declaración de George Bernard Shaw sólo es verdadera en su segunda parte, pues hay tantas posibilidades de escribir una palabra como de pronunciarla. La historia de la escritura, la historia de la tipografía, los tratados de caligrafía y los estudios de los grafólogos lo han demostrado desde la más remota antigüedad. Las innumerables formas de escribir una palabra, de comunicarla visualmente, son con frecuencia de carácter estético, y responden habitualmente a motivaciones afectivas, respetando siempre el «núcleo central», de orden puramente semántico, el cual traduce una idea o transcribe un sonido.

El caso de la escritura, sistema de signos visuales, nos permite, mejor que cualquier otro, verificar la cuestión del aspecto estético de un signo por relación a la dualidad significante-significado. Sin transgredir el principio de inseparabilidad de ambos elementos en la estructura del signo, constatamos que el valor estético se relaciona más bien con el significante, pues él sufre y vehicula las variaciones esté-

---

en lingüística: «Valor afectivo de las palabras: valor que adquieren al margen de su significación» (*Le Grand Robert*). En cuanto a la palabra «emocional», diremos que el abuso de su empleo en francés se ha debido a la influencia del inglés *emotional*, cuyo sentido es mucho más amplio. Añadamos que G. Deledalle traduce [al francés] *emotional* por «afectivo» [*affectif*], en los *Écrits sur le signe* de Peirce. Evitando siempre el término «emocional», emplearemos ocasionalmente «emotivo», en alternancia con «afectivo», sobre todo para determinar la intensidad de algunos sentimientos.

ticas, mientras que el significado permanece inalterable o casi inalterable.

El valor estético, aunque puede parecer un «valor añadido», difícilmente se encuentra ausente, en la vida social, de los objetos significantes. El gorro de policía o de militar posee, además de su función utilitaria y de su papel semántico, ciertos valores estéticos. Si se organizan concursos para escoger entre varios modelos, es precisamente con el fin de explotar el margen de libertad que deja la forma de un gorro-signo.

Por lo que respecta al dominio específicamente teatral, tomemos el ejemplo de la lluvia, simulada en un espectáculo mediante signos visuales y/o acústicos. Una proyección que imite la lluvia es capaz de reflejar la intensidad, que pertenece al campo de la semántica. Sin embargo, con el mismo contenido semántico, una proyección es susceptible de transmitir valores estéticos, e incluso afectivos, que varían según la elección y facultad inventiva de los creadores. Los efectos sonoros que expresan «lluvia» pueden limitarse a la reproducción mimética de sonidos naturales, pero pueden resultar más o menos estilizados, o incluso reemplazados por la música, o variaciones de la forma de expresión sonora que tengan sobre todo carácter estético y/o afectivo. En cuanto a la nieve, fenómeno que se manifiesta sin ruido, ha de ser, pues, representado visualmente (no nos referimos ahora a signos verbales en el diálogo), haciendo los copos de algodón, papel, o materias brillantes, y bajo formas diversas (papelillos, estrellas); todas estas variantes, además de los eventuales matices semánticos, pertenecen al dominio estético.

Decorados, trajes, accesorios teatrales, constituyen, como signos, ejemplos demasiado evidentes, en cuanto a la presencia de factores estéticos y afectivos, como para que sea necesario multiplicar los análisis particulares. Todo el universo que constituyen los objetos de las artes plásticas –pintura, dibujo, escultura, arquitectura– encuentra un lugar en la representación, y el aspecto estético o afectivo de los signos pictóricos no pasa desapercibido ante nadie.

Desde el punto de vista teórico, el dominio más interesante, y más difícil de abordar, es el de los signos dinámi-

cos, expresados directamente por el cuerpo del actor. Acabamos de referirnos a la expresión verbal o vocal. ¿Y el gesto, la mímica, el movimiento? ¿Cuál es la dimensión estética o afectiva en los signos corporales, signos kinésicos y proxémicos?

Hemos examinado algunos ejemplos de expresión mímica y gestual a propósito de las diferencias entre signos naturales y signos artificiales, entre signos motivados y arbitrarios, convencionales y no convencionales, entre iconismo y mimetismo. A las consideraciones precedentes conviene añadir la preocupación estética específica de todo actor, de todo artista del gesto. Esta preocupación está con frecuencia destinada a fracasar en el caso de los intérpretes de ópera, quienes se encuentran subordinados a las exigencias de la emisión de voz, de modo que su expresión mímica resulta eclipsada por signos naturales y ultraconvencionales. Sin embargo, tal pretensión se muestra de forma específica en el arte de los mimos. El signo mímico, la actitud, el gesto significante de un Marcel Marceau, dan muestra de un equilibrio perfecto entre el valor semántico, el valor estético y el valor afectivo. Nos sentimos obligados, ante semejante armonía, a matizar la afirmación según la cual el aspecto estético de un signo está del lado del significante, al contrario que el aspecto semántico. Se trata, en efecto, de dos ejes, significante-significado y estética-semántica, ejes que tan pronto resultan paralelos como se entrecruzan a tal o cual distancia de los extremos.

El caso de la danza se sitúa a medio camino entre la interpretación operística y el mimo. La mímica está sometida a las estrecheces del esfuerzo corporal, generador de signos naturales, o bien, por sustraerse a sus exigencias, resulta exageradamente convencional (sonrisa artificial de una bailarina). El movimiento del cuerpo en su conjunto está dominado, en cambio, por la preocupación expresiva, y los signos kinésicos creados por este movimiento adquieren un valor estético que sobrepasa –y de lejos– su valor semántico. Esta observación general debe ser matizada en función del estilo de la danza. El ballet clásico oscila entre figuras fuertemente convencionales (tradición obliga) y las

exigencias expresivas de la fábula, de la anécdota. En cuanto a la danza denominada libre o moderna, en la que predomina la búsqueda de la originalidad expresiva, el centro de gravedad de los signos de gesto y movimiento se desplaza hacia valores estéticos.

Las cualidades kinésicas de un artista del cuerpo –mimo, danzante, acróbata, actor– permiten descubrir otros valores, que se hayan contenidos en sus movimientos, considerados como signos. Las dimensiones semántica, estética y afectiva forman a veces combinaciones inexplicables, sin agotar no obstante todas las características de los signos kinésicos. En el número de un trapecista, la preocupación y el efecto estético son evidentes; en cuanto al contenido semántico de su ejercicio, el «mensaje» comunicado al público, puede traducirse por la fórmula «observe el peligro al que me expongo», significado y emoción se encuentran aquí estrechamente unidos. «El *music-hall* es la forma estética del trabajo [...] –ha subrayado R. Barthes–, es el trabajo humano memorizado y sublimado, en el que el peligro y el esfuerzo adquieren especial significado». Sin embargo, el esfuerzo, si resulta a veces significativo, en otros casos permanece oculto, disimulado bajo el aspecto del ludismo estético. Y cuando un payaso entra en escena o se presenta en la pista para imitar el número del acróbata y provocar la risa, sus movimientos, bajo la apariencia de una significativa torpeza, toman los valores estéticos, semánticos y afectivos, presentes en el «original» que imita, y al que añaden una dimensión suplementaria, la de la simulación descubierta por el propio simulador: el señuelo adquiere aquí significado, además del esfuerzo y del peligro.

Observación histórica

En las consideraciones de las páginas anteriores, en los ejemplos que acabamos de citar, el aspecto afectivo de los signos se alía con frecuencia a su aspecto estético. A ambos conciernen sentimientos afines, según el pensamiento de buen número de teóricos.

Volvamos una vez más a Aristóteles. En los capítulos 13 y 14 de la *Poética*, presenta su concepción del temor (*fóbos*) [2] y la piedad (*éleos*) en la tragedia, que desarrollará en el libro II de la *Retórica*, al hacer determinadas reflexiones sobre la producción de emociones. Con frecuencia se han citado las célebres palabras de Aristóteles: «El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta» (*Poética*, 1453 b 1-2); sabemos que Aristóteles tenía en cuenta tanto la producción de estos sentimientos como su recepción. No olvidemos, sin embargo, que el filósofo añade a estas dos emociones la noción de placer (*hedonée*), de placer estético, diríamos: «pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio [...]. El poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor» (*Poética*, 1453 b 10-13).

¿Cómo se plantea esta cuestión en la semiótica-semiología moderna?

«Lo primero que hay que hacer notar a propósito de la estética semiótica de Peirce es que el propio Peirce tenía muy poco que decir a este respecto»; con esta ocurrencia comienza E. F. Kaelin su artículo sobre la estética de Peirce [3], lo cual no le impide hacer ciertas observaciones juiciosas sobre este tema. Añadamos que, en un texto redactado por Peirce en 1907, se encuentra una formulación capital concerniente a lo que denominamos el valor afectivo del signo. El filósofo lo aborda a través de la noción de interpretante, y toma su ejemplo del dominio musical:

> El primer efecto de significado propio de un signo es un sentimiento [*a feeling*] que el signo produce. Casi siempre hay un sentimiento que acabamos por interpretar como prueba de que comprendemos el efecto propio del signo, aunque el fundamento de verdad sea con frecuencia muy poco sólido. Este «interpretante afectivo» [*emotional interpretant*], como yo

[2] Palabra traducida a veces por «horror» [*frayeur*], especialmente por R. Dupont-Roc y J. Lallot (ed. cit.).

[3] «Reflections on Peirce's aesthetics», *The Monist*, vol. 65, núm. 2, abril 1982, págs. 142-155. En este artículo, E. F. Kaelin menciona y discute varios estudios sobre la estética de Peirce.

> lo llamo, puede ser mucho más que un sentimiento de reconocimiento, y en muchos casos puede tratarse exclusivamente del efecto de significado producido por el signo. De este modo, la ejecución de un fragmento musical en un concierto es un signo, pues comunica, intencionalmente además, las ideas musicales del compositor, aunque con frecuencia se trate simplemente de una serie de sentimientos. Si todo signo comunica un significado específico, éste se produce por medio del interpretante afectivo (5475, *Ecrits* 130).

A lo largo de los años treinta, en dos de las más antiguas universidades de Europa Central, Praga y Wilna, surgen voces que plantean y examinan el problema de la solidaridad del valor estético y el valor afectivo del signo, en el contexto sémico, voces que se harían oír entonces en congresos internacionales de filosofía, lingüística o estética.

En su comunicación (en francés) al VIII Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Praga en 1934, Jan Mukarovski expresó que «la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor», y constata: «Toda obra de arte es un signo *autónomo*, compuesto: 1º de una «obra-cosa» que funciona como símbolo sensible; 2º de un «objeto estético», presente en la conciencia colectiva, y que funciona como «significación»; 3º de una relación con la realidad referida, relación que se orienta no hacia algo distinto –pues se trata de un signo autónomo– sino hacia el contexto total de los fenómenos sociales (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc...) de un medio dado [4]. Dos años más tarde, en su comunicación (siempre en francés) presentada al IV Congreso Internacional de Lingüistas, celebrado en Copenhague en 1936, titulada «Denotación poética y función estética del lenguaje» [5], el cofundador del Círculo lin-

---

[4] Mukarovsky, J. (1936), «El arte como hecho semiológico», *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (35-49). Compilación de J. Llovet. *L'Art comme fait sémiologique*, en *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 Septembre 1934*, Praga, Orbis, Comité de Organización del Congreso, 1936 (1065-1072). También en *Poétique*, 3, 1970 (387-392).

[5] «Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue», en L. Hjelmslev *et. al.* (coord.), *Actes du IVeme Congrès International des Linguistes*, Copenhagen, Munksgaard, 1938 (98-104). Reed. en *Poétique*, 3, 1970 (393-398).

güístico de Praga habla de la función estética e incluso del aspecto emocional del signo. A las tres funciones fundamentales del signo lingüístico, señaladas por Karl Bühler –representación, expresión, apelación–, Mukarovski añade una cuarta, la función estética: «el lenguaje poético debe a la función estética el desplazamiento de sus valores semánticos». Y va incluso más lejos, al afirmar:

> Ninguna acción práctica está privada de la función estética; se puede decir incluso que esta función está, al menos potencialmente, implicada en todo acto humano; así, en el lenguaje, incluso en el más corriente, todo procedimiento que intensifique las relaciones semánticas que organizan el contexto estimula la función estética; toda identidad o diferencia de sentido que se manifieste, toda recurrencia fonética sorprendente, toda alteración inesperada en el orden de las palabras, etc., despiertan una emoción de placer estético [...]. La función estética es, pues, omnipresente.

Introduce, en suma, el aspecto «emocional» del fenómeno lingüístico, cuidándose siempre de diferenciarlo del aspecto estético (poético):

> En el lenguaje emocional, el discurso se devalúa en su relación con el estado mental del sujeto-emisor; se trata de adivinar la sinceridad de los sentimientos expresados, la fuerza de las voliciones que implican, etc. En el lenguaje poético, al contrario, la atención permanece concentrada en el signo mismo; la consideración del estado mental del sujeto emisor pasa a un segundo plano, o incluso no se considera en absoluto: con la pérdida de su fuerza real, la expresión de los sentimientos se convierte en un procedimiento artístico. El discurso poético, mucho más subjetivo que el discurso intelectual, se presenta como objetivo en comparación con el discurso emocional. De nuevo, hemos podido constatar que, desde cualquier punto de vista que abordemos el discurso poético, siempre desembocamos en el signo considerado en sí mismo.

Por los mismos años, el filósofo polaco Henryk Elzenberg (Universidad de Wilna) vincula explícitamente, en el análisis del fenómeno artístico, el aspecto estético al aspecto afectivo. Por lo demás, su comunicación (en francés) al II Con-

greso Internacional de Estética y Ciencia del Arte, celebrado en París en 1937, se tituló «El fenómeno estético de la coloración afectiva» [6]. Distinguiendo siempre la expresividad en un sentido propio (según el emisor), y el estado afectivo del observador, así como el fenómeno de animación o animización de realidades inanimadas (la ola marina = cólera), constata la existencia de un cuarto fenómeno:

> Se trataría de una especie de «coloración», de pura «cualidad» afectiva, simplemente constatada en el objeto, sin que se dé manifestación sensible de una realidad física viva, ni atribución de un alma ficticia a un objeto inanimado, ni estados afectivos generados por parte del observador. De este modo, cuando decimos de un motivo musical que es «triste», podemos entender –además de las tres acepciones que corresponden a los tres fenómenos señalados– que tales sonidos, en sí mismos, presentan esa «cualidad» o «coloración», sin que pensemos en la tristeza que haya podido experimentar el compositor, sin que la hayamos experimentado nosotros mismos, e incluso aunque tratemos de anular todo ánimo por nuestra parte. Dicho de otro modo: se trata de presentarnos casos en los que un objeto estético sería calificado mediante términos que pertenecen al vocabulario del sentimiento, y en los que esta calificación no se explicaría por ninguna de las tres hipótesis corrientes, lo que nos obligaría a recurrir a la cuarta, la de una «coloración» pura y simple.

Aunque Elzenberg no recurre a la noción de signo, ésta se encuentra implícita en la conclusión de sus reflexiones, que no hacen sino «proponer una pauta de investigación»:

> Se trataría, pues, de *algo* que fuera un hecho afectivo, sin ser un sentimiento experimentado, una emoción vivida, una afección realmente sufrida. Lo más natural sería pensar que se trataría de un hecho afectivo y cognitivo al mismo tiempo, una «presentación emocional» a la manera de Meinong, o acaso un «esquema afectivo», del mismo modo que hablamos de «esquemas dinámicos». Y ese *algo* sería conformado en relación a la cualidad constatada en el objeto, en virtud de una relación más o menos análoga a la de la representación con el objeto representado.

[6] *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, Félix Alcan, 1937, t. 1, págs. 221-224.

Roman Ingarden, por su parte, no olvida «ciertas cualidades emocionales» propias de la obra de arte, si bien las incluye en lo que denomina los valores estéticos [7].

En 1960, se publica en inglés el estudio de Roman Jakobson titulado «Lingüística y poética». Frente a las tres funciones del lenguaje señaladas por Bühler, y a las cuatro funciones señaladas por Mukarovski, el modelo jakobsoniano presenta seis, entre ellas la función poética y la función emotiva. Si la sistematización de estas funciones en seis «factores inalienables de la comunicación verbal» (destinador, mensaje, destinatario, contexto, código, contacto) parece demasiado esquemática, especialmente cuando la función emotiva se encuentra relacionada con el destinador (= emisor), y la función poética con el mensaje como tal, hay que reconocer que Jakobson tuvo el cuidado de subrayar la presencia, en toda obra, en todo acto de comunicación, de varias funciones a la vez, especialmente de la función emotiva (o «expresiva», como él dice), y de la función poética (que en un sentido amplio del término corresponde a lo que denominados por nuestra parte función estética). «No podemos restringir –escribe R. Jakobson– la noción de información al aspecto cognoscitivo del lenguaje» [8].

Para pasar del dominio verbal, base de las investigaciones de Jakobson, a las manifestaciones artísticas en general y a las del arte teatral en particular, diremos que a todas ellas conciernen las tres funciones jakobsonianas: los signos de un espectáculo son referenciales, y adquieren un valor estético («poético»), así como un valor emotivo (afectivo). Respecto a las otras tres funciones cabe decir que son particularmente aplicables a diferentes formas del «teatro en el teatro»: la función conativa (orientación hacia el destinatario: vocativo e imperativo) y la función fática (asegurar el contacto con el destinatario) se encuentran en lo que se llama «dirigirse al público», en la transgresión de la frontera escenario/sala, en la supresión de la separación actores/espectadores. La últi-

[7] «Wartosci artystyczne i wartosci estetyczne» [Valores artísticos y valores estéticos], en Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa, Panstowowe Wydawnictwo Naukowe, 1970, pág. 283. Este trabajo fue publicado en versión inglesa en *The British Journal of Aesthetics*, vol. 4, núm. 3, 1964.

[8] Cfr. *Ensayos de lingüística general*, ed. cit., pág. 354.

ma de las seis funciones jakobsonianas, función metalingüística, encuentra su equivalente en el fenómeno del metateatro: teatro en el teatro, obras sobre actores o dramaturgos, obras manifiestas del arte teatral, autorreferencialidad (el nombre de Pirandello evocado en una obra de Pirandello); referencias, en una representación, a otras representaciones.

Entre los semiólogos del teatro, Marco de Marinis se muestra especialmente sensible hacia esta especie de simbiosis entre los factores afectivos (emotivos), estéticos y semánticos (cognitivos). En su libro de 1982, consideraba inadecuado el concepto de comunicación para dar cuenta de toda la red de acciones que pone en juego un espectáculo teatral, y remitía a una tradición anterior a Aristóteles, al remontarse a Gorgias, quien consideraba que el arte teatral manipulaba cuatro sentimientos: dolor, alegría, temor y piedad. De Marinis proponía entonces trabajar por una teoría de la acción teatral, es decir, del teatro como acción comunicativa, a la que completara una semiótica de las pasiones [9]. Y en un texto de 1984, pone los puntos sobre las íes:

> Es completamente imposible separar, de forma dicotómica, los aspectos cognitivos y los aspectos emotivos de la experiencia teatral, o lo que sería peor, oponerlos unos a otros. La experiencia teatral, como *experiencia estética*, debe ser concebida (y así es como comienza a aparecer en las primeras verificaciones experimentales) como un conjunto complejo de procesos perceptivos, interpretativos, emotivos, evaluativos, etc., de forma que todos ellos se interfieran y se integren entre sí.

De Marinis lamenta que «no exista en la hora actual una verdadera teoría semiótica de las emociones teatrales», y postula una «teoría semio-cognitiva de los procesos emotivos del teatro», adhiriéndose a la tesis de psicólogos que afirman que «las emociones están, en buena medida, determinadas cognitivamente», y que «la cualidad de la emoción está siempre determinada cognitivamente». De Marinis concluye:

> Si es cierto [...] que todos los procesos cognitivos que tienen lugar durante la recepción teatral pueden ser caracteri-

[9] *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, ed. cit., págs. 164-170.

> zados globalmente como estéticos [y si, por tanto, es verdad que la interpretación del espectador representa, en su conjunto, una interpretación estética], lo mismo podríamos decir de los procesos emotivos implicados en esa recepción. Las emociones del espectador de teatro deben ser consideradas, pues, como *emociones estéticas*, a causa de la incidencia decisiva que ejercen sobre su génesis, intensidad y cualidad, por un lado, los factores pragmáticos de la situación teatral, como experiencia estética, y por otro lado, los aspectos materiales expresivos-estilísticos del espectáculo [10].

Tal es lo que yo llamaría, en el funcionamiento teatral de un signo, la copresencia de los valores semántico (o cognitivo), estético y afectivo.

Algunos teóricos de la información, por su parte, estudian las propiedades estéticas de los mensajes en el proceso de comunicación, sin ocuparse sin embargo de su valor afectivo o emocional. Abraham A. Moles, en su obra *Théorie de l'information et perception esthétique* [11], se refiere a mensajes estéticos o artísticos; en un trabajo publicado en 1963 distingue el mensaje semántico del mensaje estético [12], distinción que aplicará al estudio de la representación teatral [13]. Llega incluso a hablar de dos *aspectos* de un solo mensaje, especialmente en el texto de 1963:

> De un lado, el aspecto semántico, que corresponde a un cierto repertorio de signos normalizados universales; de otro, el aspecto estético [...], que es expresión de las variaciones que la señal puede sufrir sin perder su especificidad en torno a una norma; estas variaciones constituyen un campo de libertad que cada emisor puede explotar de forma más o menos

---

[10] «Emotion et interprétation dans l'expérience du spectateur au théâtre. (Contre quelques mythologies postmodernes)», en *Approches de l'opéra – Approches of the Opera, Actes du colloque AISS (Hongrie-mont, septembre 1984)*, compilación de textos de André Helbo, Paris, Didier Erudition, 1986, págs. 175-181.

[11] Paris, Flammarion, 1958.

[12] «Les bases de la théorie de l'information et leur application aux langages», en Abraham A. Moles y Bernard Vallancien (eds.), *Communications et langages*, Paris, Gauthier-Villars, 1963, págs. 15-33.

[13] «Peut-on construire une sémiologie des artes à travers une representation théâtrale?», *Approches de l'opéra*, ed. cit., págs. 25-41.

> original. El mensaje que llega al receptor puede, por tanto, considerarse como la suma de las informaciones propiamente semánticas H_s y estéticas H_e (pág. 24).

En la segunda edición de su libro *Théorie de l'information et perception esthétique* [14], dice: «el mensaje poético [...] comporta dos aspectos: el aspecto *semántico* y el aspecto *estético*» (pág. 255); este último correspondería a una «constelación de atributos emotivos o arquetípicos» (pág. 257).

Para Max Bense, que ha desarrollado, desde 1965, en el marco de su estética de la información (extremadamente formalizada y «matematizada»), una estética semiótica y una estética «numérica», no existe una clase particular de signos estéticos, aunque admite, sin embargo, que signos de cualquier clase pueden cumplir una función estética (se convertirían en super-signos que se manifiestan en un complejo sémico). En cambio, en sus trabajos posteriores (1977, 1979), admite que los objetos (las situaciones) estéticos pueden constituir una clase de signos [15].

Advirtamos, para ser más completos, que determinados autores ven bien que el fenómeno artístico, incluso considerado desde el punto de vista de la teoría de la información, sea indisociable de elementos «emocionales», y con frecuencia lo dicen sin rodeos. «Sólo se puede hablar de arte cuando la información se transmite en el ámbito de la emoción», afirma Henri Barras [16]. Y Y. K. Lekomtsev constata: «La especificidad del arte, y en particular de las artes plásticas, reside en el hecho de que la información que en ellas se transmite es una información esencialmente emocional [...]» [17].

---

[14] Paris, Denoël-Gonthier, 1972.

[15] Winfried Nöth, en su *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart, J. B. Metzler, 1985, págs. 382-384), ofrece una presentación clara de la trayectoria del pensamiento de Max Bense, así como también material bibliográfico (pág. 389).

[16] *Culture Vivante* (Québec), núm. 13, mayo 1969, pág. 33.

[17] «Quelques fondements de la sémiotique générale», en *Travaux sur les systèmes de signes. Ecole de Tartu*, selección y presentación de textos de I. M. Lotman y B. A. Uspenski, trad. Anne Zouboff, Bruxelles, Editions Complexe, 1976, pág. 241.

Aspecto afectivo del signo en el teatro

Si determinados teóricos de la información, en el dominio artístico, como Bense o Moles, han estudiado el problema del aspecto afectivo, y si determinados semiólogos del teatro, como de Marinis o Pavis, lamentan la falta de estudios rigurosos en este sentido, parece que la cuestión del valor afectivo del signo, del factor emotivo en la semiosis, no sólo muestra una gran complejidad, sino que oculta también ciertas trampas metodológicas y... lógicas. En los orígenes de tal desconfianza, encontramos a este respecto la huella del psicologismo, que ha determinado el estudio de fenómenos afectivos, emociones, pasiones; no ignoramos hasta qué punto determinados teóricos del signo, entre ellos Peirce, son alérgicos a todo lo que frisa la psicología; aprehensión que no parece demasiado justificada, desde el momento en que aceptamos, en la definición de signo –«algo que está en lugar de otra cosa»–, el elemento «...para alguien».

Me parece que la principal causa de confusión y posibles malentendidos conciernen al sujeto y al objeto de los estados afectivos. La ambigüedad que puede resultar de todo esto –que trataremos de clarificar apoyándonos en la relación emisor/receptor– introduce en nuestro modelo de semiosis teatral una importante distinción, olvidada con demasiada frecuencia, entre signos naturales y signos artificiales. Conviene tener en cuenta, en el teatro, los estados afectivos, las emociones como signos naturales (observables pero independientes de la voluntad del emisor), y también las sensaciones o sentimientos como signos artificiales, expresados voluntariamente para dar sentido a los personajes de una obra. Teniendo en cuenta ambos criterios, distinguiremos, por un lado, el estado afectivo *del* emisor de un signo, así como el estado afectivo *del* receptor, y por otra parte, la emoción expresada *por* el emisor, emoción percibida (e interpretada como tal) *por* el receptor. Esta observación requiere ciertas explicaciones. Comencemos por una situación tan «clásica» como posible.

Tras una pelea, el personaje de una obra de teatro (*A*) mata a otro personaje (*B*). Voz, gestos y actitudes del actor

expresan el estado emocional del personaje *A*. Su emoción adquiere de este modo un sentido, al igual que la emoción del personaje *B*, víctima del homicidio, expresada por el otro actor. Sin embargo, ambos actores, en el momento de representar esta escena, se encuentran sumidos en un determinado estado afectivo. Si este estado, con frecuencia de origen extra-escénico, puede influir sobre la representación, entre el afecto representado y el afecto vivido surge un pozo bastante profundo: el hombre incapaz de matar una mosca está en condiciones de representar maravillosamente al criminal más sórdido.

La relación entre la emoción representada, simulada, y la emoción sentida, vivida por el actor, interesa sobre todo a quienes estudian el arte del actor (*hipocritées* en griego, *hypocrita* en latín) desde un punto de vista psicológico y fisiológico, y constituye la materia del eterno debate sobre el modo de «vivir» el papel o de guardar la distancia frente al personaje, debate especialmente considerado por Diderot en *La paradoja del comediante*, y por las teorías de Stanislavski y Brecht. En las categorías semiológicas «producción del significado» y «manifestación del significante», Franco Ruffini plantea el problema pasión-expresión en la representación del actor, apoyándose en algunos teóricos de los siglos XVIII y XIX.

> El código pasión-expresión del siglo XVIII no sólo permite deducir el significante del significado, sino también acceder del significante al significado. El alma, que es invisible, puede ser conocida, como afirma Engel, por la observación del cuerpo. El código también permite –y aquí reside la cuestión que nos interesa– producir el significante, una vez que el significado que ha de ser expresado (la pasión) se produce dentro de aquél; lo contrario también es posible: producir el significado (la pasión) imitando correctamente el significante (la expresión) [...]. El siglo XIX insiste en la manifestación del significante porque considera agotada la problemática de la producción del significado según la alternativa planteada por la *Paradoja* de Diderot. Por el contrario, el siglo XVIII insiste en la producción del significado porque cree que la manifestación del significante es una consecuencia directa y mecánica de la producción del significado [...]. Stanislavski no enseñaba al

> actor cómo expresar (manifestación del significante), ni qué expresar (producción del significado): trataba de educar en el actor las condiciones de la creatividad. Stanislavski se sitúa, pues, al margen de la existencia de un código pasión-expresión [18].

Por otro lado, hay que considerar el estado afectivo de los espectadores, suscitado por la escena del homicidio. En este caso, las divergencias entre las reacciones individuales son enormes, en función de las competencias intelectuales y afectivas de los espectadores, así como de la calidad de la representación. Podemos encontrarnos, por ejemplo, con la actitud de un profesional hastiado e indiferente, y de un espectador que encuentra ridícula la representación del actor asesinado, y reacciona ante ella con una sonrisa; hay quien experimenta sobre todo el placer de admirar la impresionante representación de un gran intérprete (el aspecto afectivo se mezcla aquí con el aspecto estético); también se da el caso del espectador ingenuo, profundamente conmovido por el crimen, hasta olvidar la frontera entre la realidad y la ficción (es el caso del exaltado, que se lanza sobre el actor criminal, según la anécdota contada miles de veces); inmenso campo de investigaciones, en suma, para quienes estudian la psicología, la fisiología, el comportamiento social, ideológico, o de otro tipo, del público.

Lo que constituye, sin embargo, el objeto específico del análisis semiológico es la entidad significante como tal, ese «algo que está en lugar de otra cosa», enunciado verbal o signo kinésico, accesorio o elemento de decorado, ruido o expresión luminosa. Se trata de la emoción expresada por el emisor, emoción percibida e interpretada por el espectador. Evidentemente, diferencias de interpretación existen siempre, lo que no impide la reproducción (significación) intencional, por un creador-emisor, de un determinado estado afectivo, así como la interpretación de los signos percibidos por el espectador, como emociones vividas por los personajes, o sentidas, de un modo u otro, por los productores del espectáculo.

---

[18] «Pour une sémiologie concrète de l'acteur, *Degrés*, núm. 30, primavera 1982, págs. 8-10.

Tomemos la entonación, dominio en el que los análisis «objetivos» han hecho grandes progresos desde hace un cuarto de siglo. Un solo ejemplo.

En un estudio de Ivan Fónagy y Eva Bérard [19], la frase «son las ocho», pronunciada en contextos diferentes, fue sometida a un análisis científico, según nueve «muestras semánticas» (cólera, alegría, impaciencia, inquietud, insistencia, apelación, reproche, coquetería), con sonagramas, melogramas y transcripciones musicales. Las veintiséis realizaciones del enunciado «son las ocho» por la misma actriz se caracterizaron por una gran diversidad: la duración varía de una a tres; la acentuación puede caer sobre cualquier sílaba, incluso sobre todas las sílabas a la vez; las configuraciones melódicas y las cualidades vocálicas fueron muy diferentes. En cuanto a la interpretación de la situación por veintiséis oyentes, varía entre el éxito casi total y el fracaso completo; no olvidemos que los oyentes no ven a la locutora, mientras que en el teatro toda frase pronunciada está acompañada de mímica y ocasionalmente de los gestos del actor.

Con el fin de analizar enunciados más complejos, a los que debemos prestar atención en el teatro, desde el punto de vista de su valor afectivo, propongo distinguir, por una parte, la entonación-tipo, más o menos constante, y por otra parte la entonación individual, más o menos subjetiva.

La entonación-tipo concierne a estructuras entonativas fundamentales (por ejemplo, tono afirmativo, negativo, interrogativo, exclamativo, propios de tal o cual lengua), o ciertas inflexiones exclamativas generalizadas, a fuerza de repetición, en un determinado medio socio-cultural. Esta especie de signos entonativos, utilizados por un actor, están calcados del uso común. El hecho de que determinadas entonaciones sean interpretables incluso por un oyente que no conozca el lenguaje del hablante, parece confirmar la tesis sobre la existencia de referentes y elementos afectivos comunes.

Sin embargo, en torno a este núcleo, caracterizado por determinadas constantes semánticas, el actor (y no sólo el

[19] «*Il est huit heures:* contribution à l'analyse sémantique de la vive voix», *Phonetica*, vol. 26, 1972, págs. 157-192.

actor, sino todo locutor) tiene la posibilidad de producir entonaciones individuales, personales, más o menos subjetivas. Este margen de libertad constituye la dimensión más original de la creación vocal de un actor, así como su aspecto más interesante, aunque no el más fácil, de la recepción e interpretación del habla, tanto para el oyente-espectador como para el analista.

Copresencia y complementariedad de los tres valores

Los signos expresados por el actor no son los únicos que tienen un valor afectivo, aunque la representación humana sea el terreno privilegiado para expresar estados emotivos. Diríamos incluso que los signos no transmitidos a través del cuerpo humano –decorado, iluminación, efectos sonoros, música en escena– se revelan como los más transparentes desde el punto de vista de su función afectiva, ya que el eventual estado emotivo del creador (pintor, escenógrafo, compositor) se oculta a la visión del público. El espectador es inducido a interpretar el signo como producto que comporta valores semánticos, estéticos y afectivos; sin ser influido por la personalidad del ejecutante, juzga únicamente la emoción expresada *por* el creador-emisor, y no el estado afectivo de este último.

En los signos del decorado teatral, como en toda producción de las artes plásticas, las relaciones entre el valor semántico, estético y afectivo son muy variables. La configuración de determinados objetos no tiene otro fin que el de expresar *un* objeto, sin la menor preocupación estética, sin la intención de darle un contenido afectivo. Por el contrario, la preocupación estética y/o la búsqueda de un choque emotivo pueden mostrarse predominantes en otros elementos escenográficos, siendo reducido al mínimo el estrato semántico, lo que da lugar a signos ambiguos o polivalentes. No obstante, un núcleo significante o semántico nunca desaparece totalmente, como sucede incluso en determinadas obras del denominado arte abstracto.

Los signos producidos mediante la iluminación presentan con frecuencia un equilibrio ejemplar entre los tres valores en cuestión. El juego de luz que representa una puesta

de sol, una tormenta, un incendio o un claro de luna, asocia a la función semántica un valor estético y un valor afectivo, y todo ello de forma casi inevitable. Ejemplos: la iluminación que delimita, concreta o precisa el lugar de la representación, que «modela» el cuerpo del actor o un elemento del decorado, la luz directa que expresa una ruptura en la acción dramática, y crea al mismo tiempo el efecto de una gran intensidad emotiva.

También los signos acústicos reúnen habitualmente los tres valores. Si la dimensión estética de determinados ruidos elementales –rechinar de puertas, disparos, ruido de pasos– corre el riesgo de ser demasiado débil, en cambio, su valor semántico se encuentra con frecuencia acompañado de un elemento afectivo. Existen otros signos acústicos que explotan ampliamente los valores estéticos: canto de pájaros, ruidos de una gran ciudad, grabación de sonidos electro-acústicos, que pueden ser con frecuencia afines a la música.

La música puede considerarse como elemento constitutivo de numerosos espectáculos. La semiología de la música ha conocido un desarrollo considerable durante los últimos quince años, especialmente con los trabajos de Jean-Jacques Nattiez [20] y Eero Tarasti [21]. Todo lo que se ha dicho sobre el papel significante de la música es aplicable en general a sus manifestaciones en una representación teatral. Si el lugar de la música es primordial en la ópera (donde aparece por otra parte el problema específico de su coexistencia con la palabra [22]) y en el ballet, es con frecuencia mínima en otras for-

---

[20] *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10-18, 1975; *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987; *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Université de Québec à Montréal, 1988. En este último libro se ofrece una amplia «Bibliographie de sémiologie musicale» (págs. 263-345). Vid. también el número especial «Problemi de semantica musicale», de la revista *Versus* (núm. 13, enero-abril, 1976), editada por Jean-Jacques Nattiez.

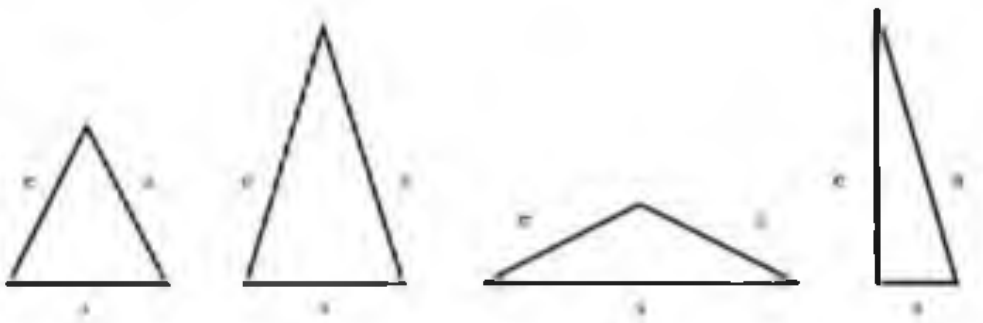
[21] *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Helsinki, Souomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978; The Hague-Paris-New York, Mouton, 1979. Vid. también el número especial «Semiotics of Music», de la revista *Semiotica* (vol. 66, núms. 1-3, 1987), editada por Eero Tarasti.

[22] Vid. Tadeusz Kowzan, «Coexistence de la parole et de la musique. État de la question et quelques reflexions», *Approches de l'opéra*, ed. cit., págs. 57-67.

mas de espectáculo. Sin embargo, precisamente aquí el valor semántico de los signos musicales adquiere una dimensión suplementaria: los sonidos de una canción significan ante todo por sí mismos, en cualquier contexto, aunque sea completamente neutro –por ejemplo, en la radio–, y además adquieren un significado debido a la situación escénica particular, en la que se ejecuta la canción o cualquier otra pieza musical.

El valor estético y el valor afectivo de los signos musicales es aún más evidente (de todos modos, menos discutible) que su valor estrictamente semántico. Constituyen el fundamento y la razón de ser del arte musical; incluso podría admitirse que toda obra musical no constituye necesariamente un conjunto de signos; hay que admitir que toda secuencia de sonidos que merezca el nombre de obra musical posee valores estéticos y afectivos. Por consiguiente, todo lo que se considera como signo musical contiene los tres valores que constituyen el objeto de este capítulo.

Se puede presentar de este modo cualquier signo o conjunto de signos, por ejemplo una palabra, un gesto (microsigno) o un espectáculo completo (macrosigno), como una figura «de geometría variable», como un triángulo cuyos tres lados corresponden a tres valores: semántico, estético y afectivo.



Las relaciones cuantitativas cambian a lo largo de la semiosis, en diferentes etapas del proceso de funcionamiento del signo, desde el emisor 1 hasta el receptor 4 (por tomar nuestro esquema del cap. X.4).

Una acotación, en un texto dramático, exige que el personaje *X* entre «saludando». Signo semántico con predominancia de valor semántico; el aspecto afectivo, aunque

mínimo, aparece insinuado en el hecho de que el personaje en cuestión *saluda* ; el aspecto estético no existe, o más bien constituye una casilla vacía, que corresponde completar a los realizadores del espectáculo. El director de escena imagina un saludo más o menos impregnado de elementos afectivos (tímido o frío movimiento de cabeza apenas perceptible, abrazo cordial, gesto de ternura), y que ha de comportar inevitablemente cierto valor estético (gesto de cuidada elegancia o de una exuberancia «barroca»); ambos se asocian al valor semántico, reforzándolo y particularizándolo. La disposición del director de escena (R1 – E2) es completa o parcialmente realizada por el actor (R2 – E3) –a menos que no sea este último el emisor del signo en cuestión–, quien comunica, como ejecutante, el signo gestual y/o mímico al (los) receptor(es) intra-escénico(s) (R3), y sobre todo al público. Cada espectador (R4) recibe e interpreta a su modo este signo (saludo del personaje *X* expresado por el actor *Y*), que resulta sensible más allá de su contenido semántico, de su valor estético o de su aspecto afectivo.

Examinemos ahora un macrosigno, la representación completa de una obra. El director de escena tratará de explotar al máximo la dimensión semántica del texto de *Dom Juan* o de *La cantatrice chauve*, se preocupará por hacer llegar a los oídos de los espectadores la integridad del diálogo (evitando los «ruidos» en los procesos de comunicación), tendrá cuidado de hacer que resulten coherentes los movimientos de los personajes, de que se desarrollen en un contexto espacial adecuado a las situaciones dramáticas sugeridas por el texto.

En cambio, una representación predominantemente «estética» presentará, por ejemplo, a los personajes, desplazándose como peones en un escenario transformado en tablero; la penumbra se mantendrá en torno a personajes apenas identificables; los trajes uniformados (por ejemplo, azules de trabajo) acentuarán el carácter anónimo o la intercambiabilidad de los personajes; los contrastes excesivos de voz (murmullos, gritos) se explotarán en premio de la inteligibilidad del diálogo.

En fin, los realizadores, que han de hacer valer ante todo los aspectos afectivos de la obra, los destacarán por el modo

de transmitir el diálogo (uso de un amplio abanico de matices emotivos), por el gesto, por el acompañamiento musical y otros efectos sonoros, por los efectos escenográficos que se dirigen a los sentimientos de los espectadores más que a su facultad cognitiva o a sus exigencias estéticas.

Diremos, de modo general, que los signos de fuerte valor afectivo serán preponderantes en el espectáculo de un melodrama destinado a «hacer llorar a Margot», los signos de fuerte valor semántico lo serán en una obra «intelectual» o ideológica («obra de tesis», diálogo filosófico teatralizado), mientras que la intensidad de los valores estéticos depende menos del carácter de la obra dramática que del estilo de la puesta en escena.

Ciertamente, no se trata en este caso sino de una u otra tendencia dominante. En los grandes conjuntos significantes, más aún que cuando se trata de microsignos, los tres valores son indisociables, tanto en el nivel de creación-emisión como en el de recepción-interpretación. La preeminencia de uno u otro de los tres permite hablar de un espectáculo como macrosigno de carácter cognitivo (semántico), estético o afectivo.

Capítulo XV

EPÍLOGO

A lo largo de este libro nos hemos encontrado con términos tales como signo natural, artificial, motivado, arbitrario, convencional, signo icónico, mimético, autoreferencial, signo polivalente, ambiguo, metafórico (metonímico), simbólico. Tales adjetivaciones tratan de precisar las diferentes características del signo, con independencia del campo en que éste se manifieste. Los ámbitos de aplicación son designados por vocablos de naturaleza muy diferente; es el caso de los signos lingüísticos (o verbales), gráficos, entonativos, mímicos, gestuales, kinésicos, proxémicos, pictóricos, de vestuario, musicales, etc. Añadamos un tercer tipo de clasificación, según criterios sensoriales: signos visuales, auditivos, olfativos, táctiles y gustativos.

¿Puede hablarse de signos teatrales? ¿Existen signos específicamente teatrales? ¿Cómo pueden definirse? Si en páginas anteriores hemos evitado hablar en tales términos, ha sido porque las cosas no están en este sentido tan absolutamente claras como parece.

Hace veinticinco años no me atreví a poner en el título de un artículo sobre este tema [1] la expresión «el signo teatral», al preferir «el signo en el teatro» (vid. cap. I). El problema de la especificidad del signo teatral ha sido solventado después de múltiples modos. Una encuesta de la revista *Versus* (núm. 21, setiembre-diciembre, 1978), «Teatro e semiotica», ha planteado esta cuestión, no desde el punto de vista de los signos, sino de códigos específicos y no específicos. Citemos, entre las respuestas, la de Michael Kirby:

---

[1] Vid. T. Kowzan (1968), «Le signe au théâtre», *Diogène*, 61 (59-90). Trad. esp.: en Th. Adorno *et al.* (eds.), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969 (26-75). Trad. española de C. Bobes y Jesús G. Maestro, Madrid, Arco-Libros, 1997, en ed. de C. Bobes.

> Si la lengua se considera como patrón de un código específico, la mayor parte de los elementos de un espectáculo no son específicos. No obstante, en sus relaciones –sobre todo en sus relaciones con códigos específicos de palabras y gestos–, pueden llegar a ser cada vez más sistemáticos. El contexto puede dar a un elemento un sentido específico que no está sistematizado en el código.

En la misma encuesta, Patrice Pavis admitía la existencia de códigos específicos, no específicos y mixtos, y respondía negativamente («por el momento») a la pregunta de «si existe un signo teatral específico, es decir, una entidad en el interior de la cual lo icónico de la escena y lo simbólico del texto podrían fundirse para formar un conjunto solidario y propiamente teatral». Así se explicaba:

> Los signos simbólicos del texto y los signos visuales y musicales conservan su autonomía incluso si su combinación, su disposición en el sintagma, produce de un sentido homogéneo y unívoco [...], aunque no surja, sin embargo, un nuevo signo global específico, definido por un significante específico y su significado correspondiente. No se dan, pues, en el teatro signos teatrales «sintéticos» (en el sentido de que el color verde sea síntesis del azul y el amarillo), aunque sí interacciones constantes entre los significados generados por los sistemas significantes.

Grosso modo, Pavis mantiene esta posición en las dos ediciones de su *Diccionario de teatro* (artículo «Especificidad teatral»).

Por su parte, Erika Fischer-Lichte, desde las primeras páginas de su *Semiotik des Theaters* [2], considera el código interno del teatro como un código específico, diferenciable de todos los demás códigos de una cultura, código que dispone signos específicos, así como reglas específicas –sintácticas, semánticas y pragmáticas (t. 1, pág. 13)–; y no duda, en suma, en hablar de la especificidad del signo teatral (vid. el epígrafe «Die Eigenart des theatralischen Zeichens», t. 1, págs. 181-183).

---

[2] T. 1-3. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983.

Definición abierta del signo teatral.

Tratemos de ver las cosas a la luz de lo que se ha dicho en las páginas de este libro. Podemos adelantar dos definiciones del signo teatral, una definición general, formal, «circunstancial», y una definición matizada, circunstanciada.

Por lo que respecta al concepto de signo, hemos adoptado desde el principio una denominación amplia, extensa: «algo que para alguien está en lugar de otra cosa». Las definiciones de teatro o situación teatral son innumerables; citemos una que siendo «mínima» puede recoger lo esencial: «*A* personifica a *B* mientras *C* lo mira» [3].

He aquí una definición «mínima» del signo teatral que yo propondría sin ser tan lacónico: signo que se manifiesta y funciona durante la elaboración y/o presentación de un espectáculo teatral. Una formulación de este tipo está lejos de satisfacernos. Es incompleta, adopta un punto de vista formal, si no institucional, y es «circunstancial», ya que insiste en las circunstancias de aparición de los signos. Sin embargo, veo dos ventajas en esta definición. En primer lugar, determina el marco adecuado para hablar de signos teatrales: se trata de una representación, de un espectáculo, pero también del proceso de preparación y elaboración del espectáculo, que incluye, en la semiosis, los ensayos, el trabajo del director de escena, del escenógrafo y los actores, trabajo individual o colectivo. Sin todo este proceso no sería posible la verdadera creación de signos teatrales. La segunda ventaja de esta formulación es que precisamente la expresión «se manifiesta» permite incluir los dos aspectos, las dos partes comprometidas en el funcionamiento del signo: el ámbito del emisor (productor o creador) y el ámbito del receptor (destinatario, consumidor o espectador).

Una definición más elaborada, más precisa del signo teatral, tendrá en cuenta todas las características de este último, todas sus particularidades, analizadas en capítulos precedentes, y según los criterios adoptados en cada uno de ellos.

---

[3] Vid. Eric Bentley, *The Life of Drama*, London, Methuen, 1965, pág. 150. Trad. esp. de A. Vanasco: *La vida del drama*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 146.

Frente a la definición «mínima», ésta no resulta restrictiva, fija, sino flexible. Comporta doce puntos que presentan en algunos casos un carácter dialéctico.

1. El signo específicamente teatral es un signo artificial, y por tanto intencional (si bien es posible que a lo largo de un espectáculo puedan presentarse signos naturales).

2. Es con gran frecuencia un signo motivado (aunque el signo arbitrario pueda desplazarse hacia el emisor tanto como hacia el receptor).

3. Posee un alto grado de convencionalidad (lo que por otra parte mueve al emisor a superar su convencionalismo).

4. Es mimético e icónico a la vez, pero en grados muy variados y variables.

5. Los referentes (lingüísticos o no lingüísticos) de un signo teatral (lingüístico o no lingüístico) son intra-escénicos o extra-escénicos, intra-ficcionales o extra-ficcionales, pero al final de una cadena referencial remiten casi siempre a un universo exterior al teatro, real o imaginario.

6. El significante de un signo teatral es único, al contrario que su significado y su referente, que pueden ser diferentes para el emisor-creador y para los diversos receptores-intérpretes.

7. En el acto de comunicación, el signo teatral se dirige a un doble destinatario-receptor (u observador), interno y externo.

8. El signo teatral casi nunca es unívoco; es habitualmente polivalente, y ocasionalmente ambiguo.

9. La metaforización es en él heterosemiótica, al reinar allí la ley de la transformación y la «movilidad».

10. El signo teatral metaforizado puede convertirse en símbolo o signo simbólico.

11. Todo signo teatral no sólo adquiere un valor semántico (o cognitivo), sino también un valor estético y afectivo, al ser variables las relaciones entre los tres.

12. Aunque sea aislable, el signo teatral nunca se presenta aislado; funciona en configuracions (desde el punto de vista espacial) y/o en secuencias (desde el punto de vista del desarrollo temporal), es decir, en sincronía y/o en diacronía.

Esta amplia enumeración –todo un complejo de definiciones más que una definición en sentido estricto– está llena de restricciones («si bien», «aunque», «a veces», «habitualmente», «con frecuencia», «casi siempre»). Por otra parte, algunas de las características mencionadas no se limitan al signo teatral. No se trata, pues, de una concepción limitada o restrictiva, sino de una proposición abierta y operativa. Señalemos también la imbricación de los elementos enumerados: determinados signos teatrales responden a algunas, a varias o a todas, las características que acaban de ser mencionadas.

Con objeto de verificar cómo funcionan estos conceptos teóricos en relación a la realidad concreta de un espectáculo, los aplicaremos a un conjunto limitado de signos, ni macrosigno ni microsigno, sino a una entidad sémica de medianas dimensiones.

EL CABALLERO A CABALLO

Existe un motivo arquetípico común a la mayor parte de las civilizaciones: el caballero a caballo. Con referentes directos en la vida, aparece en manifestaciones espectaculares de todo tipo, especialmente rituales, folclóricas, deportivas, y también teatrales. Carruseles, torneos, desfiles, procesiones, carnavales, carreras de caballos, concursos hípicos, tauromaquia, circo, son algunas de las distracciones en las que el hombre y el caballo se encuentran asociados para formar, si no un todo, al menos sí una especie de entidad sémica.

En la mayor parte de estas representaciones, incluso en el teatro [4], aparece un animal vivo, auténtico. ¿Cómo calificarlo, cuando aparece en un lugar escénico? ¿Personaje? ¿Objeto? Está entre ambos, pero desde el momento en que forma parte de una ficción, de una representación, representa el caballo de Juana de Arco, de Buffalo Bill, de un lancero prusiano, de un cosaco ucraniano o un campesino normando del siglo XIX: signo natural artificializado, con un referente histórico más o menos preciso, dotado eventualmente de un valor estético, ya que éste no es exclusivo de los signos puramente artificiales. Un caballo de madera de tamaño natural, con su jinete vivo, como sucede en la tercera y última escena de *La ópera de tres peniques*, de Brecht, es un signo perfectamente artificial, motivado, convencional, mimético-icónico, signo metafórico e incluso simbólico (en sus observaciones sobre la obra, el autor explica la necesidad de la presencia del caballo), dotado de un valor no sólo semántico sino también estético, y eventualmente emotivo. El caballo puede ser sustituido por un mecanismo más o menos sofisticado [5], por otro actor, de pie o a cuatro patas, o bien por dos personajes ocultos bajo una piel de animal. Varias personas se dedican a imitar al caballo y a llevar al conde Hufnael como caballero en el acto tercero de la *Opereta* de Witold Gombrowicz, representada por Jorge Lavelli en 1989.

En los ejemplos citados, el caballo (verdadero o falso) y el caballero, si bien constituyen una entidad sémica, son separables, diferenciables, el uno podría ser considerado

---

[4] El propio Maurice Béjart no se privó de introducir un piel-roja a caballo (vivo) en su ballet *1789... y nosotros* (1989). Hay que advertir que en ciertos períodos, especialmente desde hace unos quince años, surge una auténtica moda, por voluntad de los directores de escena y acaso de los autores dramáticos, de introducir en los escenarios animales vivos de todo tipo: perros, gatos, pollos, conejos, ovejas, incluso vacas y cerdos (por ejemplo, en la *Trilogie rurale pour gros bétail* de y por Olivier Perrier). Añadamos que los Franconi, cuyos espectáculos ecuestres hicieron fortuna durante el siglo XIX, tienen hoy herederos: Jean-Noël François, fundador del Teatro Ecuestre de Marsella, y Bartabas, creador del Teatro Zingaro («ópera ecuestre»).

[5] La Escuela Nacional de Equitación de Saumur ha anunciado la creación de un caballo electrónico dirigido por ordenador.

con independencia del otro. Sin embargo, el caso contrario es el más interesante, semiológica y artísticamente.

En numerosos países del mundo, hasta en el Extremo-Oriente, hay toda una tradición de lo que se llama en francés *cheval-jupon* o *cheval-frou*, o incluso *cheval-frusc*, y en inglés *hobbyhorse:* hombre que lleva, como accesorios de su indumentaria, una especie de miriñaque o crinolina que representa la parte anterior (cabeza, cuello) y la parte posterior (lomo, cola) de un caballo. La referencia histórica o legendaria de una figura de tales características varía de una región a otra. El *hobbyhorse* es un elemento indispensable de *morris dance* que, desde la Edad Media, se atribuye al personaje legendario de Robin Hood; es también un elemento de *Hocktide play*, que reconstruye la masacre de los invasores daneses en 1002, así como obras populares, farsas y mascaradas, cuyos temas recuerdan diferentes acontecimientos históricos, en los que cabe incluir también los del siglo XX. El equivalente polaco del *cheval-jupon* es el personaje principal de un cortejo-festín celebrado en Cracovia aún en nuestros días, y que se refiere a la victoria frente a los tártaros, que atacaron la ciudad en 1281 [6]. Semejantes referencias históricas o legendarias rodean a los *chevaux-jupons* italianos, alemanes, indios, japoneses, chinos, etc. Recordemos que sólo un público debidamente informado está en condiciones de reconocer las referencias exactas de un espectáculo representado por este personaje *antropo-equino* (¿heredero o primo del centauro?); para los demás, se tratará de algo ambiguo o polivalente: un japonés se encuentra en las calles de Cracovia el día del *Corpus Christi* y, al igual que un italiano que visite Coventry el martes de Quasimodo, lo confundirá probablemente con su propio universo referencial.

Veamos otro ejemplo de la profusión semántica que puede darse a propósito del caballo: se trata de un espectáculo con numerosos personajes-equinos, creado en Alemania («Euro-studio», 1985) por el mimo polaco Henryk Tomaszewski, según la *Historia de un caballo*, de Leon Tolstoi.

---

[6] El traje oriental del *lajkonik* cracoviense ha sido rediseñado en 1904 por el pintor, escenógrafo, poeta y sobre todo autor dramático, el polaco Stanislaw Wyspianski.

La riqueza referencial, mimética, metafórica, simbólica y estética puede, sin embargo, dar lugar a la extrema sobriedad, a la valoración semántica del objeto-personaje como signo que resulta preservado. Acudiremos aquí a la palabra francesa «caballito» [*dada*] (que corresponde a una de las accepciones de *hobbyhorse* en inglés), definida en los diccionarios como «caballo de madera», y también, desde 1835, como «barra de madera, objeto alargado sobre el que los niños se ponen a caballo». La barra de madera es utilizada con esta función no sólo por un niño, sino también por un actor, siempre para representar un caballo. Si no está ornado con una cabeza de caballo, si permanece como un objeto neutro, y por tanto polivalente, su papel semántico estará determinado por los movimientos, y eventualmente por los ruidos emitidos por el personaje. Estático, inmóvil, no significa nada, y de cualquier modo no podría transmitir la idea de un caballo. La colocación del objeto entre las piernas del personaje (elemento proxémico), sus movimientos, sus gestos, la contemplación de la mímica del actor, es lo que confieren a este último el estatuto de caballero, y al objeto neutro, banal, que es la barra de madera, el estatuto de caballo.

Por otra parte, un actor puede no necesitar de una barra de madera, o de otro objeto cualquiera para representar el caballero a caballo. Cualquiera que haya visto a Jean-Louis Barrault cabalgar por sí mismo, sin ningún accesorio, en traje de diario, sin maquillaje, y sin servirse de otros medios que su propio cuerpo, no olvidará nunca esta imagen sintética de caballo y caballero, tanto de lo uno como de lo otro, tanto de lo uno y de lo otro: un auténtico centauro, mitad hombre mitad caballo. La plenitud expresiva de los signos, emitidos por un único actor, sin soporte exterior, alcanzan su apogeo.

Examinemos ahora las variantes recogidas en el sintagma «caballero a caballo» desde el punto de vista de las relaciones entre sus componentes.

Lo que hemos denominado entidad sémica «caballero» comporta varios elementos, varias unidades, varios semas (por utilizar el término de Eric Buyssens). En el caso de la representación del cerco de Orleans (en una de las múltiples obras

sobre Juana de Arco), o del heraldo del rey, en la *Opera de tres peniques*, se trata de dos unidades distintas: actor + animal (vivo, de madera, de metal), eventualmente actor + actor, o incluso actor + actor secundario oculto bajo la apariencia de un caballo.

¿Cuál es la distribución de funciones sémicas en un fenómeno tal como el *cheval-jupon*? Al significado «caballo» corresponde el significante constituido por elementos que pertenencen, materialmente, al traje; su carácter mimético y metafórico es evidente. La parte superior del cuerpo del actor representa al caballero, mientras que la función significante de sus piernas es ambivalente: son (miméticamente) las del caballero, pero «significan» también las del caballo (signo no mimético de carácter metafórico).

Por lo que concierne al «caballito» [*dada*], la barra de madera que imita a un caballo es un objeto o accesorio fácilmente distinguible y separable del actor, pero sólo cuando es conducido por este último adquiere el valor semántico de un caballo. Hay, pues, dos signos distintivos, el ser humano y la barra de madera, el último de los cuales es polivalente.

El juego corporal puro, sin ningún accesorio, crea el caballo como «signo cero» (signo cuyo significante no se manifiesta materialmente); la entidad sémica «caballo» se sustantiva enteramente en la apariencia exterior del actor, en sus movimientos, sus gestos y su mímica.

Entidad sémica específicamente teatral

El motivo «caballero» es uno entre muchos otros que podríamos haber escogido para ilustrar las relaciones significantes entre los diversos componentes de un espectáculo. ¿Qué consecuencias se desprenden de tales observaciones?

Lo que llamamos entidad sémica es algo constituido por varios elementos, con frecuencia heterogéneos, que pueden considerarse como signos, semas o incluso aspectos de signos. Las articulaciones de estos elementos, articulaciones que se desarrollan en diferentes niveles, resultan deter-

minantes en un análisis semiológico. En el caso que acabamos de ver, se trataría de las relaciones entre el caballero y el caballo, y también de su disposición dentro de cada una de estas dos unidades. Las articulaciones se desarrollan necesariamente en el espacio (por ejemplo, los diferentes accesorios de la indumentaria) y también en el desarrollo temporal (estadios sucesivos de un movimiento), diríamos, con otras palabras, que son observables en diacronía y sincronía, y que incluso se sitúan en el eje sintagmático y en el eje paradigmático.

Segunda observación general. Estas articulaciones conciernen con frecuencia a signos que pertenecen a sistemas diferentes, que proceden de fuentes diferentes, y que se manifiestan en materias diferentes. Todo esto resulta especialmente sorprendente en el transcurso de un espectáculo[7]. El ejemplo del caballero se limita a una dimensión visual, la dimensión auditiva ha quedado entre paréntesis. Tomemos ahora, como punto de partida, la dimensión verbal, dialógica, de una representación teatral, y volvamos de nuevo a *La gaviota*, de Chejov.

En la puesta en escena de Andrei Kontchalovski (Teatro de Europa, 1988), Treplev, en el acto I, al preparar su espectáculo, hace poner a Nina un vestido claro que la asemeja a un ave. (Esta expresión escénica no existe en el texto de la obra). En ese momento, Nina pronuncia, por vez primera, las pala-

---

[7] La autora polaca Stefania Skwarczynska, en sus estudios de teoría del teatro, habla de signos simples y signos compuestos: «en teoría, no tomamos en consideración sino signos *simples*, mientras que para el espectador, en un espectáculo real, funcionan ante todo los signos *compuestos*, como unidades diferenciables. Los signos simples son aquellos constituidos por una sola materia, sin tener en cuenta la dependencia o independencia de los mismos, en esencia y existencia (por ejemplo, un determinado tono musical, junto con el gesto del actor que lo acompaña, etc.). Los signos *compuestos* son aquellos que se agrupan en unidades distintivas en torno al signo fundamental del signo, compuesto de signos compuestos cuyas materias dependen del signo fundamental (por ejemplo, la persona del actor, sus gestos y expresión mímica en un momento dado)» («Les signes théâtraux et la phrase dans un communiqué théâtral à trame dramatique», *Rocznik Humanistyczne*, vol. 25, 1, 1977, pág. 44). Franco Ruffini, en su obra *Semiotica del testo: l'esempio teatro* (Roma, Bulzoni Editore, 1978), establece una distinción entre *segno parziale* y *segno globale* (págs. 49, 52 ss.).

bras «como una gaviota»; cuando levanta sus brazos, las largas mangas de tela blanca azulada recuerdan las alas. El director de escena crea, pues, una entidad sémica, al añadir al signo verbal el signo visual de la indumentaria. Ambos tienen el mismo significado y el mismo referente (la gaviota), sin embargo la metaforización resulta más resaltada.

Poco después, tras la interrupción del espectáculo por el propio Treplev, cuando Arkadina hace los cumplidos a Nina, a propósito de su representación, desgarra el aire el grito prolongado de una gaviota. Arkadina suspende su discurso con un «¡ah!», acompañado de un gesto de la mano hacia el pájaro invisible. (Esta expresión escénica no figura en absoluto en el texto). Esta vez, el director de escena introduce el signo sonoro «gaviota»; fuera del texto, pero inserto en el diálogo, es signo sonoro ratificado por el gesto, para amplificar el carácter simbólico del motivo principal de la obra. Todo ello constituye una entidad sémica compuesta de varios signos, cuyas fuentes materiales son diferentes (el sonido grabado, la interjección «¡ah!», el gesto) ¿Se trata, pues, de una *unidad* significante?

Tocamos aquí un problema que, según Marcello Pagnini [8], es el *punctum dolens* de toda investigación semiológica, o según Keir Elam [9], la «piedra filosofal» de la semiótica del teatro: el problema de la unidad básica de segmentación de un espectáculo. Emile Benveniste ha formulado, desde el punto de vista de la lingüística, algunas ideas sobre el concepto de unidad; tomo de él la siguiente frase: «Todo signo es necesariamente una unidad, pero una unidad puede no ser un signo» (sin compartir, no obstante, sus opiniones sobre «el funcionamiento de los sistemas denominados artísticos, de imagen y sonido») [10].

Por lo que respecta a la unidad significante o semiológica del espectáculo, sostengo, desde 1968, la siguiente hipótesis:

---

[8] «Per una semiologia del teatro classico», *Strumenti Critici*, núm. 12, 1970, pág. 128.

[9] *The Semiotics of Theatre and Drama*, ed. cit., pág. 49.

[10] «Sémiologie de la langue», *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974 , págs. 57-58 y ss. Estudio publicado inicialmente en *Semiotica*, vol. 1, núms. 1-2, 1969. Trad. esp.: *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1977.

> Podríamos postular *a priori* la siguiente definición, partiendo de la noción de tiempo: la unidad semiológica del espectáculo es un segmento que contiene todos los signos emitidos en simultaneidad, segmento cuya duración es equivalente al signo de menor duración. Todo esto podría conducirnos en la práctica a una atomización excesiva de las unidades del espectáculo, y nos obligaría acaso a introducir una distinción entre unidades mayores y menores (sobre todo en el nivel de los signos verbales y kinésicos) [11].

De esta propuesta se sustrae de hecho un postulado, discutido no obstante por quienes no han prestado atención al condicional, ni al término *a priori*, que acompañan a esta formulación.

Por varias razones, hoy podríamos interrogarnos sobre la utilidad, e incluso la conveniencia, del modo de proceder a la hora de definir la unidad semiológica como instrumento de segmentación de la textura de un espectáculo [12].

En principio, la amplitud de las unidades propuestas puede ser arbitraria: ¿una sola palabra?, ¿una frase?, ¿una

---

[11] Tadeusz Kowzan, «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle», *Diogène*, núm. 61, enero-marzo, 1968, pág. 90.

[12] En lo que concierne a la espinosa cuestión de la segmentación y estructuración de los signos teatrales, Erika Fischer-Lichte pasa revista a las numerosas propuestas formuladas hasta hoy, y encuentra –con justas razones– que ninguna de ellas es suficientemente satisfactoria, sin tratar de formular una solución milagrosa, considera que una pretensión de este tipo debe fundamentarse en el principio de heterogeneidad del signo teatral, de su movilidad e intercambio, así como tener en cuenta el sistema de signos dominante en cada representación concreta (*Semiotik des Theaters*, ed. cit., t. I, págs. 183-189). Michel Corvin ha propuesto un esclarecedor análisis de este difícil problema, en un artículo poco conocido: «La détermination des unités en sémiologie théâtrale», *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Travaux XXI, 1978, págs. 99-109. El autor insiste especialmente en la posibilidad de sustituir «a la unidad-signo por un conjunto significante mínimo». María del Carmen Bobes Naves consagra a la segmentación del texto dramático el capítulo IV de su *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 167-190. Un intento de segmentación, sobre todo textual, ha sido propuesto por Mark Kobernick, *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamis, 1989; advirtamos que el autor de este estudio, al mismo tiempo teórico y práctico, tiene en cuenta propuestas anteriores, y emplea el término «segmento» y no «unidad».

réplica?, ¿toda una tirada de versos?, ¿un gesto instantáneo o una expresión mímica prolongada?, ¿una escena completa o un acto? Raras son las unidades aislables: un elemento del decorado, un detalle del traje, un accesorio que funciona de modo más o menos autónomo. Por otra parte, la diferencia entre una unidad significativa (unidad de significación) y una unidad mínima distintiva es con frecuencia inmensa.

Si seguidamente consideramos que una unidad es un «elemento simple de un conjunto homogéneo» (*Le Grand Robert*), la noción misma de unidad deja de ser pertinente para el análisis de un espectáculo, al ser este último heterogéneo por definición, pues está formado por signos de cualquier procedencia. Las escasas unidades homogéneas que están en condiciones de ser identificadas en una representación teatral son las menos interesantes, y no hacen progresar el análisis semiológico. Lo que verdaderamente nos interesa son los conjuntos de signos de diferentes orígenes, sus articulaciones internas y externas, sus encadenamientos, el aspecto heterosemiótico (o heterosémico) del fenómeno teatral, de la textura de un espectáculo.

Por todas estas razones no insistiré en el uso del concepto de «unidad» en el tratamiento semiológico de la representación teatral, al preferir el concepto de «entidad sémica», entidad constituida a veces por un sólo signo, pero sobre todo por varios signos que pertenecen a diferentes sistemas; las definiciones de la noción de entidad insisten en el hecho de que «su existencia objetiva sólo se basa en relaciones» (*Le Grand Robert*).

Desde el comienzo de este epílogo hemos planteado la cuestión de la especificidad del signo teatral, sin llegar a definirlo de un modo preciso y unívoco. Si la idea de *signo* específicamente teatral es aleatoria, por su parte, la de una *entidad sémica* específicamente teatral me parece completamente pertinente, pues no se trata de un objeto, de un fenómeno, de ese «algo» como en el caso del signo, sino de las relaciones entre diferentes signos que se manifiestan a lo largo del espectáculo, entre un signo y tal o cual contexto. Tomemos dos ejemplos para corroborar este argumento.

En *Le Soulier de satin* de Claudel, llevado a escena por Antoine Vitez (versión integral, 1987), los dos personajes del

final de la escena tercera, «jornada segunda», Don Pelayo y Doña Honorina, desplazan ligeramente sus dos sillas hacia la rampla, lo que significa el cambio de lugar de la acción: desde la escena siguiente nos encontramos «en otra parte» del castillo. Hay aquí dos signos objeto, las sillas. Se da también el movimiento de dos personajes, signo espacio-temporal que conlleva una modificación en las relaciones proxémicas. El emparejamiento de estos dos elementos, objetos + movimiento, signos que no son específicamente teatrales pero que constituyen una entidad sémica, dispone el nacimiento de un nuevo significado. Se trata más bien de una combinación que es específica del espectáculo, y que no funciona del mismo modo en otras circunstancias. Nos hallamos, pues, ante una entidad sémica específicamente teatral o, de un modo más general, espectacular, ya que no sólo es propia del teatro como institución, sino de toda forma de juego, de re-presentación, de simulación.

Veamos un segundo ejemplo, tomado esta vez de la expresión sonora. En un espectáculo en el que se evocan acontecimientos de la II Guerra Mundial, el llanto de una mujer se transforma en el sonido de una sirena de alarma, subrayado a su vez por los lamentos del personaje. Con dos fuentes sonoras diferentes, de relaciones metafóricas heterosemióticas (voz → sirena, sirena → voz), estamos en presencia de una sola entidad sémica.

Otros ejemplos de entidades sémicas específicamente teatrales podemos encontrarlas en aquellas combinaciones en las que se asocia el sonido con el movimiento del actor (entradas del personaje acompañadas de un motivo musical), la palabra con la mímica, etc.

¿PARA QUÉ SIRVE LA SEMIOLOGÍA DEL TEATRO?

Al final de este recorrido no está de más plantear la siguiente cuestión: ¿para *qué* sirve la semiología del teatro?, y ¿a *quién* puede servir?

El universo entero, ha escrito Peirce, «está inundado de signos». Opinión compartida por quienes, antes y después que él, han reflexionado sobre la noción de signo y su pre-

sencia en todos los órdenes de la vida. El dominio del espectáculo es indiscutiblemente aquél en el que el signo se manifiesta con más intensidad.

Los análisis que se recogen en las páginas de esta obra son aplicables a diversas formas de espectáculo: teatro dramático, pantomima, ballet, circo, *happening*, en diferentes disposiciones espaciales: teatro a la italiana, espacios lúdicos múltiples o móviles, espectáculos al aire libre, teatro en la calle, etc. Estos análisis conciernen también al carácter espectacular de algunas manifestaciones de la vida social, como ciertas ceremonias religiosas, militares o civiles. Incluso actos tales como el acostarse o levantarse el rey en Versalles, o la colocación de una corona sobre la tumba del soldado desconocido, cuidadosamente organizados y destinados a un público, poseen una dimensión sémica muy pronunciada.

Marvin Carlson, autor de una obra sobre las teorías del teatro desde los griegos hasta nuestros días, responde así a quienes recientemente han lanzado la idea de espectáculo «no semiótico»:

> Hemos visto que los intentos de sustraer la intencionalidad al emisor, la significación al mensaje, o la disposición espectacular al público, no han producido nunca, a través de este medio, un espectáculo verdaderamente no-semiótico. En efecto, es difícil de imaginar, y acaso imposible de describir, a qué se asemeja un espectáculo tal, puesto que no podríamos hablar de él, ni pensarlo, sin instrumentos procedentes de nuestra cultura. Deberíamos imaginar una experiencia creada enteramente por el azar, incluyendo elementos carentes de sentido, y captada por un público al que su cultura no le haya dotado de medios adecuados para encontrar sentido en tal experiencia [...]. Esta experiencia, en el caso de que pudiera ser realizada, la denominaríamos probablemente «experiencia», o acaso «acontecimiento», pero me parece poco probable que encontráramos adecuado el término de «espectáculo» [*performance*] [18].

Como hemos dicho, un espectáculo teatral constituye un conjunto de signos que descifrar, que interpretar. Lo que

[18] «Semiotics and nonsemiotics in performance», *Modern Drama*, vol. 28, núm. 4, diciembre 1985, pág. 675.

importa es saber cómo, en qué condiciones, y sobre todo por quién, estos signos son codificados y descodificados. De este modo, para responder a la pregunta planteada en el título de este epígrafe, es preciso distinguir de antemano a los emisores de los receptores, es decir, por una parte a los generadores del espectáculo teatral, y por otra parte a sus espectadores. ¿Para qué sirve principalmente la semiología del teatro?

En cuanto a los creadores, la cuestión de la utilidad de la ciencia del signo se inscribe en una problemática mucho más amplia de la de las relaciones entre la teoría y la práctica. Me parece que se trata aquí de una interdependencia o de una «reacción reversible» (*feedback*): si el trabajo del teórico debe estar basado en una práctica que nutre su reflexión, la labor práctica encuentra con frecuencia recursos en la reflexión teórica, que enriquece la propia creación. Cuántos hombres de teatro, a lo largo de su actividad como directores de escena, de compañías teatrales, y a veces también como actores, han elaborado sistemas teóricos, o al menos expresado por escrito reflexiones que no solamente han permitido comprender mejor su propio trabajo, sino que han llegado efectivamente a inspirar a muchos otros creadores. Sólo en lo que se refiere al siglo XX puede mencionarse a Stanislavski, Meyerhold, Taïrov en Rusia, Brecht y Piscator en Alemania, en Francia Copeau, Baty, Jouvet, Barrault, Vitez, los ingleses Craig, Dukes, Granville-Barker, Brook, los checos Honzl y Burian, los polacos Kantor y Grotowski, los americanos Schechner y Kirby. Su aportación teórica al arte teatral o al espectáculo en general es indiscutible. Muchos de ellos han acudido a la noción de signo.

Sin embargo, los críticos y los dramaturgos, hombres de pluma por definición, son quienes han demostrado precisamente esta consciencia o subconsciencia sémica. Diderot, en *La paradoja del comediante*, se preguntaba: «¿Cómo puede ser representado del mismo modo un papel por dos actores diferentes, si [...] las palabras no son ni pueden ser sino signos en los que el movimiento, el gesto, el tono, el rostro, los ojos, la situación dada, complementan su valor?». Citemos, siguiendo un orden cronológico, algunos ejemplos limitados a la primera mitad de nuestro siglo, antes de que pudiera hablarse propiamente de semiología del teatro.

El escritor y crítico polaco Józef Weyssenhoff dijo, a propósito de la obra del poeta neorromántico Stanislaw Wyspianski, *Las nueces* (1901), que su discurso «estimula la imaginación por su novedad, por lo algebraico de los signos sonoros y visibles». Franciszek Siedlecki, pintor, escenógrafo y crítico polaco, propone en 1906 reemplazar el escenario descriptivo por el «signo decorativo». Alain, en sus *Veinte lecciones de Bellas Artes*, se sirve ampliamente de palabras como «signos»; «significar», para hablar del espectáculo, de la danza, del vestuario, etc.; «el cambio, acuerdo y consolidación de signos», «responder al signo mediante un signo de concordancia», «en los fuegos artificiales, hay que distinguir el signo sin concepto, que sólo es signo, y el signo que explica otra cosa», «los movimientos humanos, tratados como signos absolutos». En *El teatro y su doble*, Antonin Artaud emplea repetidas veces las expresiones «lenguaje de signos», «lenguaje de signos y mímica»; preconiza «una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados con un espíritu nuevo», «signos concretos». La palabra «signo» se encuentra con frecuencia en la pluma y la boca de Jean Giraudoux, especialmente en su entrevista titulada «Entre el teatro y la novela» (1939): «el signo es la cosa predominante en el teatro», «dar al lenguaje del teatro la fuerza del signo que establece el contacto con el público»[14]. En su *Carta a Pauvert*, a la que sigue su obra *Bonnes*, Jean Genet reprocha al actor occidental que no trate de «llegar a ser un signo cargado de signos»; manifiesta haber pretendido «la abolición de los personajes –que con frecuencia sólo se sostienen por convención psicológica–, en favor de signos tan complejos que hagan posible lo que el personaje debería llegar a ser antes de adquirir significado».

El conocimiento de una teoría de los signos, ¿puede resultar útil a un creador del arte teatral: director de escena, actor, o decorador? Tal es, en todo caso, la opinión de Martin Esslin, crítico veterano, bien experimentado en diversas formas de espectáculo: «Una aproximación semió-

[14] Vid. Tadeusz Kowzan, «Giraudoux et le signe ou Jean le sémiologue», en *Jean Giraudoux. Quarante-sept hommages offerts a Jacques Body*, Publications de l'Université de Tours, 1980, págs. 331-336.

tica, con tal que sea explicada en un lenguaje comprensible, podría ser de gran ayuda a los directores de escena, escenógrafos, actores y otros participantes del drama en el escenario o el cine. Podría, incluso en el nivel más elemental, habituarles a pensar con más claridad lo que hacen de forma intuitiva y por instinto» [15].

Los misterios de la creación son ciertamente impenetrables, y al artista no le es necesario un soporte teórico para dotar a sus obras de genialidad. Sin embargo, un autor tan intuitivo y espontáneo como Patrice Chéreau, en los ensayos de *Hamlet* para el festival de Avignon de 1988, y tras declarar que no había visto nunca su representación, habla así de su trabajo: «Comprendo la finalidad de la puesta en escena, descubro bruscamente un sentido, y todo es cuestionado en la escena siguiente [...]. Sé que sólo descubriré realmente el significado de mi trabajo a la salida de la primera representación» [16]. Siempre se encuentra, pues, una significación al final del proceso creativo, incluso si el creador ocupa aquí la posición de espectador. Se trata de una dialéctica emisor/ receptor, que refleja un fenómeno frecuente en la práctica teatral, y que no hemos dejado de subrayar, especialmente en el capítulo X.

Pasamos de este modo al otro lado de esta «línea de demarcación», creadores / espectadores.

La consciencia sémica, si no resulta extraña al creador, es especialmente provechosa para el espectador. ¿Y qué medio más eficaz para transformar la subconsciencia (o la semi-consciencia) en consciencia sémica, y de desarrollarla, que la teoría del signo? Permite al espectador penetrar mejor en la textura de la representación, descifrar mejor las innumerables correspondencias entre todos los componentes de un espectáculo, percibir e interpretar mejor el mensaje –declarado o no– de los creadores, transmitir mejor, a su vez, esta comprehensión. No olvidemos, pues, que la noción «público» engloba también categorías «privilegiadas», críticos, teóricos, investigadores, profesores.

---

[15] *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, London-New York, Methuen, 1987, pág. 11.

[16] *Télérama*, núm. 2006, 22 junio 1988, pág. 15.

Precisamente a este tipo particular de espectadores la semiología puede ofrecer los mayores servicios. Comprender, descodificar, interpretar, pero ser también capaz de explicar este saber con la ayuda de las palabras es la tarea primordial de un crítico o de un profesor, en el sentido más amplio del término.

Una cuestión secundaria: ¿se puede aprender y hacer aprender la semiología del teatro? La enseñanza de la semiología-semiótica, especialmente de la semiología teatral, se extiende por las universidades del mundo entero. Aunque en numerosos casos se practique de todo salvo ciencia del signo, aunque sólo se trate con frecuencia de un abuso terminológico debido a una cierta moda (que no ha dejado de conllevar prejuicios a la verdadera semiología), el esfuerzo pedagógico de algunas decenas de auténticos semiólogos del teatro da sus frutos. He aquí una observación que procede de mi propia experiencia: cuanto más jóvenes son los estudiantes, más aptos se muestran para asimilar las nociones fundamentales y aplicarlas al estudio del espectáculo. En la década de los setenta impartí un curso de semiología del teatro a los estudiantes de primero de carrera de la Universidad de Lyon II. Después de veinticinco horas de docencia exclusivamente teórica (una hora semanal), los estudiantes estaban obligados a describir tal o cual aspecto de un espectáculo teatral. Los resultados fueron tan satisfactorios, y el manejo del instrumental semiológico tan adecuado, que me decidí a publicar algunos fragmentos de sus trabajos [17]. Y eso que se trataba de jóvenes recién salidos de la enseñanza media, que ciertamente apenas habían ido al teatro más que dos o tres veces en su vida.

Formar espectadores conscientes, lúcidos, preparados, y que estén en condiciones de compartir con otros la facultad de examinar a fondo una representación, me parece el objetivo práctico esencial de la semiología del teatro. El otro objetivo es de orden teórico y filosófico. Si la semiótica general «tiene como fin la construcción de un aparato teórico

[17] *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Université Lyon II, Centre d'Etudes et de Recherches Théâtrales, 1976.

que hace posible la comprensión sistemática y la descripción homogénea de todos los comportamientos significantes» [18], esta fórmula es perfectamente aplicable a la semiología-semiótica del teatro. Sus facultades inspiradoras sobrepasan ampliamente el dominio del espectáculo, y son capaces de hacer progresar, y acaso rejuvenecer, la inmortalidad de la ciencia del signo.

[18] Roland Posner, «Paradoxes sémiotiques de la parole dans *Tristram Shandy* de Laurence Sterne», *Le Journal Canadien de Recherche Semiotique*, vol. 8, núms. 1-2, 1980-1981, pág. 33.

BIBLIOGRAFÍA

Ofrecemos a continuación una selección bibliográfica limitada a trabajos específicamente dedicados a la semiología-semiótica teatral. No recogemos necesariamente las obras citadas en las notas a pie de página. Señalamos diferentes libros y artículos que, durante los últimos dos decenios, han resultado especialmente importantes en la evolución de esta disciplina. No figuran trabajos anteriores a 1966, salvo algunos artículos de la Escuela de Praga, de 1939-1942, que no han sido traducidos hasta los años setenta.

DICCIONARIOS [1]

CORVIN, M. *et al.* (1991), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas.

PAVIS, P. (1980), *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Ed. Sociales (2ª ed. en Paris, Messidor, 1987). Trad. esp.: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1992.

SEBEOK, Th. A. (ed.) (1986), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter.

LIBROS

ALTER, J. (1990), *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

ASTON, E. y SAVONA, G. (1991), *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*, London-New York, Routledge.

BETTETINI, G. y MARINIS, M. di (eds.)(1977), *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi.

BOBES NAVES, M.C. (1987), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Acción.

[1] Advirtamos que los diferentes diccionarios especializados contienen importantes artículos dedicados a la semiología-semiótica del teatro.

BOBES NAVES, M.C. (1987a), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

BOBES NAVES, M.C. (1995), «El teatro», en D. Villanueva (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus (241-268).

CARLSON, M. (1989), *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca-London, Cornell University Press.

CARLSON, M. (1990), *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.

ELAM, K. (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen.

ESCHBACH, A. (1979), *Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse*, Tübingen, Gunter Narr.

ESSLIN, M. (1987), *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, London-New York, Methuen.

FISCHER-LICHTE, E. (1983), *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Tübingen, Gunter Narr. Trad. ing.: *The Semiotics of Theatre*, Indiana University Press, 1992.

GOUTMAN, A. (1992), *Teatro y liberación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

GOUTMAN, A. (1994), *Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México.

GUILI-PUGLIATTI, P. (1976), *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in 'King Lear'*, Firenze, G. d'Anna.

HELBO, A. (1983), *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, PUL.

HELBO, A. (1987), *Theory of Performing Arts*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

HOGENDOORN, WIEBE (1976), *Lezen in zien spelen. Een studie over simultaneïteit in het drama* [*Lectura y representación teatral. Rasgos de simultaneidad en la obra dramática*], Leiden, Kurstens Drukkers.

ISSACHAROFF, M. (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, J. Corti.

ISSACHAROFF, M. (1989), *Discourse as Performance*, Stanford University Press. [Versión inglesa ligeramente ampliada de la aparecida en francés en 1985]

KAISERGRUBER, D.; KAISERGRUBER, D. y LEMPERT, J. (1972), *'Phèdre' de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique*, Paris, Larousse.

KOBERNICK, M. (1989), *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

KOWZAN, T. (1970), *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, Editions Scientifiques de Pologne. Segunda ed. revisada y aumentada: *Littérature et spectacle*, Paris-La Hague, Mouton, 1975. Trad. esp. de Manuel García Martínez: *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.

Traducción japonesa de Jun Watanabe: *Bungaku to spekutaturu*, Tokyo, Miraisha, 1984.

KOWZAN, T. (1992), *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Les Editions Balzac.

KOWZAN, T. (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Editions Nathan.

KOWZAN, T. (1995), *Pour une sémiologie du théâtre*, Lyon, Voies Livres.

LOHR, G. (1987), *Körpertext. historische Semiotik der Komischen Praxis*, Opladen, Westdeutscher Verlag.

MAESTRO, J. G. (1996), *Teoría y didáctica del teatro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

MAESTRO, J. G. (ed.) (1996), *Actas del I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación. Problemata Theatralia I*, Universidad de Vigo.

MARINIS, M. de (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani. Trad. ingl. de Aine O'Healy, *The Semiotics of Performance*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

MARINIS, M. de (1988), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher.

MISTRIK, M. (1994), *Kapitoly o hereckom umení* [*Ensayos sobre el arte del actor*], Bratislava, Tália-Press.

MOUNIN, G. (1970), *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit. [Trad. esp.: *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972]

MUGUERCIA, M. (ed.) (1988), *Semiología y teatro*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

OSOLSOVE, I. (1974), *Divadlo, které mluví, zpívá a tancí. Teorie jedné komunikcní formy* [*El teatro que habla, canta y baila. Teoría de una forma de comunicación*], Praha, Editio Spraphon.

PAVIS, P. (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses Universitaire de Québec.

PAVIS, P. (1982), *Voix et images de la scène. (Essais de sémiologie théâtrale)*, Lille, PUL. Nueva edición revisada y aumentada: *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, 1985.

PAVIS, P. (1982), *Languages of the Stage. Essays in the Semiology in the Theatre*, New York, Performoing Arts Journal Publications.

PUCHNER, W. (1985), *Seemeiologia tou Theátrou* [Semiología del teatro], Atenas, Ekd. Pairidc.

ROZIK, E. (1992), *The Language of the Theatre*, Glasgow, Theatre Studies Publications.

RUFFINI, F. (1978), *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni.

SEGRE, C. (1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di communicazione letteraria*, Torino, Einaudi.

SINKO, G. (1982), *Opis przedstawienia teatralnego –problem semiotyczny* [*La descripción del espectáculo teatral – problema semiótico*], Wroclaw Warszawa-Kraków-Gdansk-Lódz, Ossolineum.

SINKO, G. (1988), *Postac sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* [*El personaje escénico y sus transformaciones en el teatro del siglo XX*], Wroclaw-Warszawa-Kraków-Gdansk-Lódz, Ossolineum.

SLAWINSKA, I. (1979), *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru* [*Reflexión contemporánea sobre el teatro. Hacia una antropología del teatro*], Kraków, Wydawnictwo Literackie. Edición revisada y aumentada: *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru* [*El teatro en el pensamiento contemporáneo. Hacia una antropología del teatro*], Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.

SLAWINSKA, I. (1988), *Odczytywanie dramatu* [*Lecturas del drama*], Warszawa, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe.

TORO, F. de (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1989 (2ª ed.).

UBERSFELD, A. (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales. Trad. esp.: *Semiótica teatral*, Murcia, Editorial Cátedra y Universidad de Murcia, 1989.

UBERSFELD, A. (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Editions Sociales.

VELTRUSKI, J. (1942), *Drama as Literature*, Lisse, P. Ridder Press, 1977. Versión inglesa de la obra original en checo, adaptada por el autor, sin censura, y de nomenclaruta más convencional; trad. esp.: *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

VODA-CAPUSAN, M. (1980), *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

PUBLICACIONES COLECTIVAS

ARLANDI, G.F. (ed.) (1986), *Incontri con la semiotica*, Como, Centro Stampa Comunale.

DIEZ BORQUE, J.M. y GARCIA LORENZO, L. (eds.) (1975), *Semiologia del teatro*, Barcelona, Planeta.

DURAND, R. (ed.) (1980), *La relation théâtral*, Lille, PUL.

FISCHER-LICHTE, E. (ed.) (1985), *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983*, Tübingen, Max Niemeyer.

HELBO, A. (ed.) (1975), *Sémiologie de la representation, Théâtre, Télevision, Bande dessinée*, Bruxelles, Editions Complexe. Trad. esp.: *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, Gili, 1978.

HELBO, A. (ed.) (1986), *Approches de l'opéra. Approaches of the Opera. Actes du colloque AISS (Royaumont, septembre 1984)*, Paris, Didier Erudition.

HELBO, A.; JOHANSEN, J.D., PAVIS, P. y UBERSFELD, A. (eds.) (1987), *Théâtre. Modes d'approche*, Paris-Bruxelles, Méridiens Klincksieck

– Labor. Trad. ing.: *Approaching Theatre*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

HESS-LÜTTICH, E.W.B. (eds.) (1982), *Multimedial Communication II. Theater Semiotics*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

ISSACHAROFF, M. y JONES, R. (eds.) (1988), *Performing Texts*, Philadelphia, University of Pensylvania Press.

KOWZAN, T. (ed.) (1976), *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon, Centre d'Etudes et de Recherches Théâtrales de l'Université de Lyon II.

SEPIERI, A. *et al.* (eds.) (1978), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichieri.

SCHMID, H. y KESTERN, A. van (eds.) (1984), *Semiotics of Drama and Theatre. Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins.

SCHMID, H. y KRAI, H. (eds.) (1991), *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, München, Otto Sagner. [Symposium international, Bochum, 1984].

NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS

«Théâtre et sémiologie», *Degrés* (Bruxelles), 13, printemps 1978.

«Teatro e semiotica», *Versus* (Bologna-Milano), 21, settembre-dicembre 1978.

«Dramma/spettacolo. Studi sulla semiologia del teatro», *Biblioteca Teatrale* (Roma), 20, 1978.

«Sémiologie et théâtre», *Organon* (Lyon), 1980.

«Théâtre et théâtralité. Essais d'études sémiotiques», *Etudes Littéraires* (Québec), 13, 3, 1980.

«Drama, theater, performance. A semiotic perspective», *Poetics Today* (Tel Aviv), 2, 3, 1981.

«Sémiologie du spectacle», *Degrés* (Bruxelles), núms. 29, 30, 31, 32; 1982.

«A Contribution to the Semiotics of Theatre», *Australian Journal of French Studies*, 20, 3, 1983.

«Le spectacle au pluriel», *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* (Tübingen), 7, 1-2, 1984.

«Semiotica della ricezione teatrale», *Versus* (Bologna-Milano), 41, maggio-agosto 1985.

«Semiótica del teatro», *Discurso* (Sevilla), 1, 1, 1987.

«Spectacle et communication», *Degrés* (Bruxelles), 56, hiver 1988.

«Semiotica del teatro», *Panorama Lombardia* (Milano), 57, aprile 1989.

«Semiotika-divaldo-kritika», *Slovenské Divadlo* (Bratislava), 40, 1, 1992.

«Gesture in the theatre», *Assaph. Studies in the Theatre* (Tel Aviv), 8,1992.

«Gestualités», *Protée*, (Chicoutimi, Québec), 21, 3, 1993.

Artículos

Alter, J. (1979), «Coding Dramatic Efficiency in Plays: From Text to Stage», *Semiotica*, 28, 3-4 (247-258).

Balcerzan, E. y Osinski, Z. (1966), «Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie», *Zagadnienia Rodzajów Literackich. Les problèmes des genres littéraires* (Łódź), 8, 2, 15 (65-88).

Balea, I. (1980), «Vers une sémiologie de l'opéra: systèmes-structures-interférences sémiologiques», *Etudes littéraires*, 13, 3, décembre 1980 (437-459).

Bassnett-Mcguire, S. (1980), «An Introduction to Theatre Semiotics», *Theatre Quarterly*, 10, 38, summer 1980 (47-53).

Bassnett, S. (1985), «Structuralism and after: Trends and Tendencies in Theatre Analysis», *New Theatre Quarterly*, 1, 1, February 1985 (79-82); 2 May 1995 (205-207).

Brusak, K. (1939), «Sings in the Chinese theater», en L. Matejka and I.R. Titunic (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge (Massachussets) – London, MIT Press, 1976. [Publicado por vez primera en la revista checa *Slovo a Slovesnost*, 5).

Carlson, M. (1984), «Comtemporary Concerns in the Semiotics of Theatre», *Semiotica*, 48, 3-4 (281-291).

Carlson, M. (1988), «Semiotics of Theater», en Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (ed.), *The Semiotic Web 1987*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter (323-353).

Corvin, M. (1971), «A propos des spectacles de R. Wilson: Essai de lecture sémiologique», *Cahiers Renaud-Barrault*, 77 (90-111).

Corvin, M. (1973), «Approches sémiologique d'un texte dramatique. *La Parodie* d'Arthur Adamov», *Littérature*, 9 (86-100).

Corvin, M. (1978), «La détermination des unités en sémiologie théâtrale», *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Travaux XXI (99-109).

Deák, F. (1976), «Structuralism in Theatre: the Prague School Contribution», *The Drama Review*, 20, 4 (83-94).

Dodd, W. N. (1979), «Metalanguage et chararter in drama», *Langua e stile*, 14, 1 (135-150).

Eco, U. (1977), «Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review*, 21, 1 (107-117).

Elam, K. (1985), «'Understand me by my sings': on Shakespeare's semiotics», *New Theatre Quarterly*, 1, 1 (84-96).

Elam, K. (1989), «Text Appeal and the Analysis Paralysis: Towards a Processual Poetics of Dramatic Production», *Altro Polo* (Sydney) (1-26).

Ertel, E. (1977), «Eléments pour une sémiologie du théâtre», *Travail théâtral*, 28-29 (121-150).

ERTEL, E. (1977), «Vers un'analyse sémiotique de la répresentation théâtrale», *Travail théâtral*, 32-33 (164-172).

FISCHER-LICHTE, E. (1987), «The Performance as an 'Interpretant' of the Drama», *Semiotica*, 64, 3-4 (197-212).

GOSSMAN L. (1976), «The Sing of the Theatre», *Theatre Research International*, 2, 1 (1-5).

GOLTMAN, A. (1992), «Las desventuras de la crítica teatral. Una reflexión sobre la semiología del espectáculo», *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, México.

GOLTMAN, A. (1993-1994), «Semiologia del teatro actual mexicano», *Acta Poética*, 14-15 (277-294).

HESS LÜTTICH, E.W.B. (1979), «Drama, Silence and Semiotics», *Kodikas/Code*, 1, 2 (105-120).

HUMMELEN, W. M. H. (1989), «Segmentation of Drama», *Theatre Research International*, 14, 1 (41-50).

JANSEN, S. (1977), *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università d'Urbino.

JANSEN, S. (1982), «L'espace scénique dans le spectacle dramatique et dans le texte dramatique. Quelques notes sur les lectures de *L'Uomo, la bestia e la virtu* de Pirandello par Carlo Cecchi et Edino Fenoglio», *Revue Romane*, 17, 1 (3-21).

KOCH, W. (1969), «Le texte normal, le théâtre et le film», *Linguistics*, 48 (40-67).

KOWZAN, T. (1966), *Jules Renard et son théâtre*, Wroclaw-Warszawa, Ossolineum.

KOWZAN, T. (1968), «Le signe au théatre», *Diogène*, 61 (59-90). [Trad. esp.: en Th. Adorno *et al.* (eds.), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969 (26-75)]. Trad. esp. en prensa: Madrid, Arco-Libros

KOWZAN, T. (1969), «Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 21 (63-72).

KOWZAN, T. (1971), «La musique et les arts plastiques à la conquête de l'espace et du temps», *Diogène*, 73 (3-22). Traducción española: «La música y las artes plásticas. A la conquista del espacio y del tiempo», *Diógenes*, 73, 1971 (5-22).

KOWZAN, T. y KOWZAN, H. (1972), *Le théâtre française en Pologne*. Choix bibliographique. Paris, Sorbonne.

KOWZAN, T. (ed.)(1976), *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales de l'Université de Lyon II.

KOWZAN, T. (1981), «Le text et son interprétation théâtrale», *Semiotica*, 33, 3-4 (201-210).

KOWZAN, T. (1982), «Signe zéro de la parole», *Degrés*, 31 (1-16).

KOWZAN, T. (1982), «Littérature théâtre, cinema: comparaison n'est

pas raison?», *Diogène*, 120 (69-86). Trad. esp.: «Literatura, teatro, cine: ¿comparación no es razón?», *Diógenes*, 120 (67-84).

KOWZAN, T. (1983), «Le spectacle théâtral, lieu de rencontre privilegié entre la littérature, les arts plastiques et la musique», *Semiotica*, 44, 3-4 (297-305).

KOWZAN, T. (1983), «Creation - émission - perception - interpretation: étapes du fonctionnement des signes au théâtre», *Polish Art Studies*, 4 (149-161).

KOWZAN, T. (1985), «Iconografía/Iconología teatral. El signo icónico y su referente», *Diógenes*, 130 (51-68).

KOWZAN, T. (1986), «Avant-garde, modernité, créativité: jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre», *Semiotica*, 59, 1-2 (69-91).

KOWZAN, T. (1988), «Texte écrit et représentation théâtrale», *Poétique*, 75 (363-372).

KOWZAN, T. (1990), «La sémiologie du théâtre: vingt-trois siècles ou vingt-deux ans?», *Diogène*, 149 (82-101).

KOWZAN, T. (1991), «Intonation au théâtre: iconicité ou mimétisme?», en H. Schmid, H. Král (ed.), *Drama und Theater. Theorie-methode-Geschichte*, München, Otto Sagner (115-126).

KOWZAN, T. (1991), *«Hamlet» ou le miroir du monde*, Paris, Editions Universitaires.

KOWZAN, T. (1991), «La sémiologie appliquée à l'étude de thèmes. Exemple: *Hamlet* », en Gillespie (ed.), *Littérature comparée/Littérature mondiale. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Paris, 1985*, New York - Bern - Frankfurt a.M.-Paris, Peter Lang (221-229).

KOWZAN, T. (1991), «Le temps scénique signifié par l'espace. (Retour en arrière comme procédé théâtral)», *Documents de Travail et pré-publications*, 208 (1-13).

KOWZAN, T. (1992), «How to Perpetuate Gesture and Scenic Movement», *Assaph. Studies in the Theatre*, 8 (1-15).

KOWZAN, T. (1992), *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Les Editions Balzac.

KOWZAN, T. (1993), «Comment éterniser le geste et le mouvement scénique», *Protée*, 21, 3 (96-101).

KOWZAN, T. (1995), «Un signe peut-il précéder son référent?», *Semiotica*, 107, 3-4 (265-271).

KULENOVIC, T. (1979), «Le basi teoriche del teatro europeo moderno e di quello asiatico classico», en C. Prevignano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli (724-728).

MAGIL, P. (1979), «The System of the Passions in Eighteenth Century Dramatic Mime», *Versus*, 22 (32-47).

NADIN, M. (1978), «De la condition sémiotique du théâtre», *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 15 (19-26).

NADIN, M. (1979), «Sign Functioning n Performance», *The Drama Review*, 23, 4 (105-120).

NET, M. (1984), «Pour une analyse sémiotique du personnage. Etude du spectacle *Une lettre perdue* mis en scène par Liviu Ciulei», *Revue Roumaine de Linguistique. Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 21, 1 (59-67).

OSOLSOBE, I. (1979), «Segni, modelli e teatro», en C. Prevignano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli (236-240).

OSOLSOBE, I. (1974), «Il teatro che parla, canta e balla. Teoria di una forma comunicativa», en C. Prevignano (ed.), *La semiotica nei paesi slavi*, Nilano, Feltrinelli (546-581).

PAGNINI, M. (1970), «Per una semiologia del teatro classico», *Strumenti critici*, 12 (121-140).

PAGNINI, M. (1989), «Semiotica del teatro», *Dionisio*, 54 (19-31).

PAGNINI, M. (1986), «Semiotica del teatro», en Gian Franco Arlandi (ed.), *Incontri con la semiotica*, Como, Centro Stampa Comunale (49-57).

PEYTARD, J. (1968), «Pour une typologie des messages oraux», *Le Français dans le Monde*, 57 (73-80).

REVZINA, O. G. e REVZIN, I. (1971), «Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco (*La Cantatrice chauve* et *La Leçon*)», *Semiotica*, 4, 3 (240-262).

REVZINA, O. G. (1973), «Semiotic experiment on stage: the violation of a postulate of normal communications as a dramatic device», *Semiotica*, 14, 3 (245-268).

REVZINA, O. G. y REVZIN, I. (1975), «A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Comunication as a Dramatic Device», *Semiotica*, 14, 3 (245-268). Trad. ingl. del original ruso, publicado en *Trudy po znakovym sistemam*, t. 5, Tartu, págs. 232-254.

ROKEM, F. (1988), «A Chair is a Chair is a Chair: The Object as Sign in the Theatrical Performance», en Y. Tobin (ed.), *The Prague School and Its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamis (275-288).

ROZIK, E. (1989), «Theatre as a Language: A Semiotic Approach», *Semiotica*, 45, 1-2 (65-87).

ROZIK, E. (1986), «Symbol (2)», *Essays in Poetics (Keele)*, 11, 2 (34-54).

ROZIK, E. (1989), «Stage Metaphor», *Theatre Research International*, 14, 1 (50-70).

RUFFINI, F. (1985), «Testo/scena: drammaturgia dells spettacolo e dello spettatore», *Versus*, 41 (21-40).

SALOMON, B. (1972), «Visual and Aural Sings in the Performed English Renaissance Play», en S. Schoenbaum y A. C. Dessen (eds.), *Renaissance Drama*, 5, Evanston, Northwester University Press (143-169).

SCOTTO DI CARLO, N. (1973), «Analyse semiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'opéra», *Semiotica*, 9 (289-317).

SEGRE, C. (1980), «Contribution to the Semiotics of the Theater», *Poetics Today*, 1, 4 (39-48).

SITO ALBA, M. (1982), «El mimema, unidad primaria de la teatralidad», *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni (971-978).

SITO ALBA, M. (1984), «Funzionalità dei mimemi nell'analisi semiotica di un testo teatrale», en R. Tomasino (ed.), *Semiotica della rappresentazione. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 1980*, Palermo, S.F. Flaccovio (21-35).

SKWARCZYNSKA, S. (1974), «Anmerkungen zur Semantik der theatralischen Gestik», en W. Kroll y A. Flaker (eds.), *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System*, Kronberg Ts., Scriptor Verlag (328-370).

SKWARCZYNSKA, S. (1977), «Les signes théâtraux et la phrase dans un communiqué théâtral à trame dramatique», *Rocznik Humanistyczne*, 25, 1 (35-51).

SKWARCZYNSKA, I. (1977), «La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931-1941», *Rocznik Humanistyczne*, 25, 1 (53-76).

SERRAN, A. (1983), «Semiotics and the Art of Directing», *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 6, 1-2 (103-108).

VELTRUSKI, J. (1940), «Man and Object in the Theater», en P.L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, Georgetown University Press, 1964 (83-91). Publicado originalmente en checo, en la revista *Slovo a Slovesnost*, 6 (154-159).

VELTRUSKI, J. (1941), «Dramatic Text as a Component of Theatre», en L. Matejka y I.R. Titunic (eds.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge (Massachusetts), London - MIT Pres, 1976 (94-117). Publicado originalmente en checo, en la revista *Slovo a Slovesnost*, 7 (132-143).

VELTRUSKI, J. (1942), «Construction of Semantic Contexts», en L. Matejka y I.R. Titunic (eds.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge (Massachusetts), London - MIT Pres, 1976 (134-144). Publicado originalmente en checo, en B. Havranek y J. Mukarovski (eds.), *Drama jako basnické dílo*, Praha (434-442).

VELTRUSKI, J. [1978], «Contribution to the Semiotics of Acting», en L. Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning, Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor, University of Michigan (553-606).

VERHEYEN, P. (1982), «Apports de la théorie de la communication à la connaissance du théâtre», *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1-2 (313-322).

VILLENEUVE, R. (1989), «Les îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale», *Protée*, 17, 1 (23-38).

WAJBAR, Z. (1980), «Specific Sigs In Józef Szajna's Theatre», *Polish Art Studies*, 2 (167-181).

YAMAGUCHI, M. (1984), «Theatrical Space in Japan, a Semiotic approach», *Japan and America: A Journal of Cultural Studies*, 1, 1 (1-8).

ZOEST, A.J.A. van (1976), «L'iconicité métaphorique», en D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch y A.J.A. van Zoest (eds.), *Comparative Poetics, in honour of Jan Kamerbeek Jr.*, Amsterdam, Rodopi (15-31).

ZYL, J. van (1979), «Towards a Socio-Semiotic of Performance», *Semiotic Scene*, 3, 2 (99-111).